Gustav Anton Freiherr v. Seckendorf
(1775/1823)
pseud. Pabst Beale.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

701.18
Se24k

Kritik der Kunst.

Von

G. Freyherrn von Seckendorf,

genannt

PATRIK PEALE,

Doktor der Philosophie und Privat-Lehrer an der Universität Göttingen.

Göttingen,
bei Johann Friedrich Röwer.
1812.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Seiner Königlichen Hoheit

dem

Durchlauchtigsten Großherzog von Frankfurt,

Fürsten-Primas,

Herrn Carl

in

Ehrfurcht und Dankbarkeit ganz unterthänigst

zugeeignet

vom

Verfasser.

Vorrede.

Mit Bescheidenheit lasse ich diese Kritik der Kunst hervortreten, aber auch mit Ueberzeugung. Nicht die Beurtheilung der Aesthetiker und ihrer Meynungen war mein Zweck. Scheuete ich es nicht zu widersprechen, wo ich hierzu Grund hatte, so suchte ich doch nicht, meine Ansichten nur in der Verschiedenheit von den Ansichten Anderer darzustellen und weit entfernt mit keinem, oder wohl gar in nichts übereinstimmen zu wollen, mache ich hinwiederum Anspruch auf Originalität. Philosophische Terminologie vermied ich so viel als möglich, um Deutschheit der Wissenschaft zu bewähren.

Obgleich von jeher die Untersuchung des Wesens der Kunst und Schönheit für einen Gegenstand der Philosophie gehalten worden ist, so glaubten doch in neuerer Zeit Einige die Aesthetik außerhalb der Grenzen der Philosophie zu bemerken, nannten aber dessen ungeachtet die Aesthetik nicht geradehin eine historische Wissenschaft. Nicht aber diese allein, wel-

che die Aesthetik von der Philosophie ausschlossen, sondern auch Andere hielten die Aufgabe einer rein objektifen Entwickelung der Begriffe von Kunst und Schönheit und eine Ableitung der verschiedenen Künste hiervon für unmöglich. Diese Entwickelung aber ist es, welche ich bezwecke. Einige faßten nicht die geistige, sondern nur die sinnliche Schönheit in's Auge, Andere nahmen nur die geistige Schönheit wahr und schienen, gleich platonischen Liebhabern, die sinnliche ganz zu verachten. Sie wollten, daß man Sinnlich-schönes, nicht schön nenne, sondern vielleicht angenehm, zart u. s. w. So wenig ich mich entschließen kann, mit J. P. Richter Erhabenes das Unendlich-Große und Lächerliches das Unendlich-Kleine zu nennen, weil das Unendliche weder groß noch klein, sondern unendlich ist; so wenig ich ferner mit Kant (in dessen Kritik der Urtheilskraft) das Erhabene als etwas anzuerkennen vermag, dessen Vorstellung das Gemüth bestimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellungen der Ideen zu denken, weil ich finde, daß hiernach das unvorstellbare Göttliche allein das Erhabene, mithin in der übrigen, geistigen und physischen Welt nichts Erhabenes wäre, und so das Erhabene zwecklos und fruchtlos mit dem Göttlichen, als dem Unvorstellbaren, verwechselt würde, für welches alle Eigenschaften unpassend sind und mithin auch die Erhabenheit; so wenig ich ferner verkenne, daß der Gedanke an das Göttliche, an Gott erhaben genannt werden müsse,

und

und das Gemüth immer mehr sich erhebt, je mehr es sich dem Gedanken an Göttliches nähert, so wenig kann ich doch auch ausschließend dem Geistigen, Göttlichen Schönheit beylegen. Nicht weil, sondern wie das Geistige, das Sinnliche, oder jenes durch dieses sich Kund thut, ist es schön, oder nicht. Nicht weil das Unendliche dargestellt wird am Endlichen, sondern darnach, wie es dargestellt wird, ist es entweder schön, oder nicht. Geistiges und Sinnliches sind nur nach gleichem Begriffe von der Schönheit schön zu nennen.

Relatif sind die Grade der Schönheit, daher wird jener bekannte Begriff von der Schönheit: Mannigfaltigkeit als Einheit, in meiner Kritik nur mitwirkend für die Bestimmung der Grade der Schönheit, aber nicht als Begriff von der Schönheit selbst aufgenommen. Schönheit an sich beruht nicht im Quantitatifen, nicht im Sukzessifen, sondern, weil auch Quantitatifes und Sukzessifes schön seyn können, so muß auch ein selbstständiger Begriff von der Schönheit vorhanden seyn. Das Geistige, wie das Sinnliche, können nach verschiedenen Graden schön seyn, aber, daß sie schön sind, abgesehen vom Grade, setzt voraus, daß sie einem Begriffe von der Schönheit, welcher Regel für sie geworden ist, entsprechen, und weil sie so überhaupt einem Begriffe, der hier nur der spezielle von der Schönheit

ist, als Regel für sie entsprechen, so sind sie auch vollkommen zu nennen. Das All (unter Gott) ist nur schön; aber im Universum, zu dem das menschlich Geistige, wie alles Sinnliche gehören, erscheint der Theil dem Theile entweder häßlich, oder schön, und zwar nach Einem Begriffe; denn nichts erscheint dem Geistigen begriffslos. Wie vieles demnächst läßt sich nicht aus der Vollkommenheit herleiten? Schönheit und Häßlichkeit gehen beyde daraus hervor, mithin kann Schönheit nicht die Vollkommenheit selbst seyn. Die vollkommenste Schönheit, wie die vollkommenste Häßlichkeit, sind nicht die Vollkommenheit selbst. Ja, es kann eine vollkommene Unvollkommenheit geben, dagegen giebt es keine schöne Häßlichkeit und keine häßliche Schönheit, wenn ihnen ein vollkommen klarer Begriff unterliegt.

Das Angenehme wie das Interessante, worauf Einige die Entwickelung des Schönen gründeten, drücken Verhältnisse des Objekts zu einem Subjekte aus, welche daher eben so abhängig von dem Objekte, wie von dem Subjekte sind. Das Angenehme, wie das Interessante, ist nichts, wenn das Subjekt fehlt, dem das Objekt angenehm oder interessant ist. Schönheit aber wohnt nur im Objekte, sie werde vom Subjekte erkannt, oder nicht. Freylich muß bey dem Interessanten etwas in dem Objekte seyn, was der Idee des Interessanten entspricht, aber interessirt

essirt denn nur die Schönheit, ist nur die Schönheit angenehm?

Schönheit, nur angeschaut als zum Objekte gehörig, ohne alle Beziehung desselben auf ein Subjekt, oder überhaupt ohne alle Beziehung auf etwas außer dem Objekte, kann nur zur Wesenheit gehören, und zwar ist sie an dieser möglich, wie die Häßlichkeit, mithin ist sie, wie die Häßlichkeit, eine Eigenschaft. Hiervon ging ich im 16. §. meines Buches aus, und ich wünsche, daß der Leser bey diesem Paragraphen noch das Folgende berücksichtige: Bey dem Zusammenhange, als der absoluten Beziehung der Theile im Ganzen, kommt nichts auf die Aehnlichkeit, oder Unähnlichkeit der Theile und ihrer besondern Zwecke an. Aehnlichkeit der Objekte, welche nicht zusammenhängen, nicht als Theile verbunden sind zum Ganzen, kann nicht objektifer Zusammenhang genannt werden, wohl aber subjektifer. Nur indem man subjektif die Aehnlichkeit selbst zum Objekte erhebt, hängen ähnliche und unähnliche, getrennte Objekte zusammen, aber nur in der Idee. Uebereinstimmung, auf welche ich, am Zusammenhange, den Begriff des Schönen gründe, ist, abgesehen von aller Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit der Objekte, nur die Beziehung der Objekte zum Miteinander, mithin ist ein übereinstimmender Zusammenhang ein solcher, bey welchem die zusammenhängenden Theile sich durch das Streben nach Zu-

sammenhang auch ähnlich sind. So also sind Zusammenhang und Uebereinstimmung rein objektive Bestimmungen und selbst an der Idee, wenn diese als Objekt betrachtet wird. Widerspruch ist, abgesehen von aller Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit der Objekte, nur die Beziehung der Gegenstände zum Voneinander, mithin ein widersprechender Zusammenhang ist das Streben der Theile nach dem Auseinander, nach Nichtzusammenhang.

Erklärten einige Philosophen die Begriffe von der Schönheit und Kunst für unaufstellbar, so war dies denen um so erwünschter, welche so gern ihr Kunsturtheil einem dunkeln Gefühle entspringen lassen und es sodann in Halb-Dichtungen einkleiden. Bild auf Bild, Vergleichung auf Vergleichung drängen sie zusammen, um zu sagen, was die Kunst, was die Schönheit sey, wie man beyde empfinde, wie sie entstehen, welche Gestalten sie hervorbringen. Solche Aesthetiker schmähen, weil sie der Halb-Dichtungen über die Kunst und Schönheit fähig sind, auf die kalte, ernste, philosophische Beschauung der Kunst, nennen sie ein zweckloses Metaphysiren und wähnen, daß die kalte Anschauung der Gesetze des Schönen unwahr sey, weil sie kalt ist, und daß ihre Halb-Dichtungen hingegen wahr seyen, weil sie glühen. Wer möchte dichten ohne diese Gluth, selbst wenn Kunst und Schönheit zu Gegenständen der Dichtung erwählt werden, welcher wahre Philosoph

aber

aber wird mit dieser Gluth untersuchen? Wenn man von der französischen Tragödie sagt, sie sey mehr rhetorisch als dramatisch, so kann man, mit um so größerem Rechte, von vielen ästhetischen Untersuchungen sagen, sie sind mehr rhetorisch, als philosophisch.

Mein Plan theilt diese Kritik in zwey Haupt-Abschnitte, ohne daß diese im Buche besonders bezeichnet wären; vielmehr habe ich jede Abscheidung durch Ueberschriften vermieden, weil so die Verschmelzung der Theile zum Ganzen desto fühlbarer bleibt, und weil ich hierdurch den Leser mehr, als außerdem, abhalte, nur Bruchstücke auszuheben. Die Eintheilung in Paragraphen ist die einzige Trennung, welche ich nicht vermeiden konnte, weil mir das Buch zum Handbuche beym mündlichen Vortrage dient.

Der erste Abschnitt ist ein spekulativer, der zweyte ein applikativer Theil.

Kunst, im allgemeinsten Sinne, ist: Schaffen, erkannt am Werke. Also alles, was ist, ist Kunstwerk, in so fern man das Schaffen oder Geschaffen worden seyn daran zum Objekte der Vorstellung erhebt. Alles ist Kunstwerk, alles schön in Beziehung auf das Universum! Die Kunst des Menschen insbesondere ist: Schaffen, mit menschlich-geistiger Freyheit, erkannt am Werke.

Diese

Diese Kunst theile ich ein in sinnliche und geistige. Bey der sinnlichen Kunst ordnet sich das Geistige unter dem Sinnlichen und seinen Zwecken. Bey der geistigen ordnet sich das Sinnliche unter dem Geistigen und seinen Zwecken. Der geistigen Kunst kann Schönheit Zweck an sich werden, und so entsteht die Kunst im engern Sinne, als das Schaffen des Schönen mit menschlich-geistiger Freyheit, erkannt am Werke. Die Schönheit als Genus hat absolute und relatife Verschiedenheiten, also Arten. Diese Arten der Schönheit sind aber verschieden von den Graden, welche auf das Genus, wie auf die Arten Anwendung erleiden. Die absoluten Verschiedenheiten theile ich wiederum in zwey Hauptarten: 1. in die romantische, 2. in die offenbare, deutliche, klare Schönheit. Diese letzte wiederum hat folgende Unter-Arten: a. die erhabene, welche wiederum eine ruhige oder wilde Schönheit seyn kann, b. die naife Schönheit, c. die schlichte, d. die zarte, e. die kolossale, f. die Karrikatur der Wahrheit, g. die zierliche Schönheit, h. die niedliche, und endlich i. die burleske Schönheit. Wenn nun die Schönheit eben sowohl sinnlich, als geistig seyn kann, so wird man ihre relatifen Arten am Sinnlichen kaum alle auffinden können. So unterscheiden sich Gemählde und Kupferstich, als kolorirt und nur schattirt, so das Glatte, Rauhe, Glänzende, Wohlduftende, Wohlschmeckende u. s. w. Aber bey der Schönheit des Geistigen nehmen wir

zweyer-

zweyerley, relative Arten der Schönheit wahr. 1. Die karakterlose, 2. die karaktervolle, und diese wiederum ist bald ernst, bald heiter, und hieraus wiederum entwickeln sich die tragische und die komische Schönheit. Nach dieser Entwickelung der Schönheit und ihrer Arten folgt die Untersuchung der poetischen Kräfte und des Einflusses aller Kunst, welche, da sie nur sittlich ist, mit dem Zwecke des menschlichen Daseyns und folglich auch mit jedem Staatszwecke im reinsten Einklange steht.

Hierauf beginnt der applikative Theil mit der menschlichen Kunst im Allgemeinen. Sie wird abgetheilt in sinnliche und geistige. Die sinnliche Kunst ist 1. rein sinnlich, und behandelt hier bald todten, bald lebenden Stoff, woraus im letzten Falle die Reitkunst und Gymnastik hervorgehen. 2. Kunst des Luxus, an welcher zwar die Schönheit sich noch unterordnet der sinnlichen Zweckmäßigkeit, aber sich doch schon mit ihr ins Gleichgewicht zu setzen strebt; 3. Kunst, welche der geistigen Kunst und den Wissenschaften unmittelbar dienet.

Die geistige Kunst ist 1. Kunst durch Verstand, 2. Kunst durch Gemüth, und die letzte, als Kunst in uns gedacht, heißt Poesie. Poesie aber versinnlicht sich nur auf dreyerley Weise: 1. Hörbar, 2. sichtbar, 3. hörbar und sichtbar zugleich. Die hörbare Form heißt Musik im allgemeinsten Sinne, die sichtbare

bare Form gewährt bildende Künste, und Mimik und die Einheit aus beyden giebt die Redekunst im allgemeinsten Sinne.

Musik im allgemeinsten Sinne gründet sich auf die Lehre von der Bewegung, und aus dieser gehen die Grundverhältnisse der Melodie, Harmonie, des Metrums, Rhytmus, der Caesur, des Einschnittes, des Verses, der Strophe und eines ganzen Gedichts, ferner des Gesammtzeitmaaßes, und Portaments, des Pizzikato, Forte und Piano, Kreszendo und Dekreszendo hervor. Musik scheide ich wiederum in Instrumental-, Sprach- und Gesang-Musik. Die Dichtungsarten der erstern sind das Konzert, die Sonate, die Symphonie, die Phantasie, das Rondo, die Variazionen, die Serenade, der Tanz und der Marsch. An der Sprachmusik äußert sich die Schönheit in doppelter Beziehung, für den Verstand nehmlich, oder für das Gemüth durch den Wohllaut. Dieser letztere scheidet sich in die grammatikalische, prosodische und deklamatorische Musik.

Kunst mit sichtbarer Form hiernächst scheide ich: 1. In die Kunst des Bildes, 2. der Handlung und des Bildes mit lebendem Stoffe, oder die Mimik. Jene, die Kunst des Bildes, zerfällt wiederum in drey Hauptklassen. Die erste benutzt einfache Stoffe als solche, verändert deren Form und ahmt Formen

nach

nach, und drückt so das Geistige, als zur Natur gehörig, aus. In der zweyten Klasse bleiben die Formen der Stoffe selbst unverändert und werden nur zu einem schönen Ganzen vereint. Die dritte Klasse endlich bringt Werke hervor, die nicht Nachahmungen der Total-Formen, sondern Nachahmungen von Formen sind, die jenen zum Grunde liegen. Geschieden ist die erste Klasse wiederum in zwey Abtheilungen. Durch die erste Abtheilung entstehen die Kunstwerke auf einer Fläche und bleiben Fläche. Hierher gehören Zeichenkunst, Kupferstecherkunst, Mahlerey und Mosaik-Arbeit. Die zweyte Abtheilung läßt ihre Werke als gerundete und erhobene Werke entstehen. Hierher gehört also die eigentliche Plastik, das Steinstechen, die Formung und das Bossiren, und endlich der Guß. Die zweyte Haupt-Klasse der Kunst des Bildes gewährt die Gartenkunst, und die dritte die schöne Baukunst.

Aus der Vereinigung der hörbaren und sichtbaren Form geht die Redekunst im allgemeinsten Sinne hervor. Diese theilt sich wiederum ein in die Redekunst im engern Sinne und in die Schauspielkunst. Jene betrachtet den politischen Redner, den Redner auf der Kanzel, wie im Gerichtshofe, und den Rhapsoden.

Wird nun aber Poesie durch das Wort kund, wird das Wort Mittel der Darstellung, so bildet sich

sich ganz insbesondere die Dichtkunst, die sich daher auf die gesammten Kunstgesetze stützt und deren verschiedene Dichtungsarten nur im allgemeinen angeführt werden durften, weil alles Zuvorgesagte auf die Dichtkunst Anwendung leidet.

Daraus, daß das Ganze meinem mündlichen Vortrage zum Leitfaden dient, entsprang die mindere Ausführlichkeit. Die Kapitel von der Gartenkunst, Architektur, Mimik und Dichtkunst sind nicht in allen ihren Einzelheiten verfolgt worden, weil hierzu nicht der Raum war, dagegen wünsche ich dem spekulatifen Theile und im applikatifen den Kapiteln von der Musik, von den bildenden Künsten und von der Beredsamkeit eine vorzügliche Berücksichtigung. Der Styl des Ganzen sollte gefeilter und gedrängter seyn, ja, einer oder der andere Paragraph steht auch wohl nicht ganz am rechten Platze, dies weiß ich, und ich kann es nur damit entschuldigen, daß das Buch, um als Leitfaden meinen Vorlesungen zu dienen, in sehr kurzer Zeit vollendet werden mußte. Ein kaltes Verzeichniß der Bücher hingegen, welche ich über den Gegenstand gelesen habe, den ich bearbeitete, habe ich nicht beygefügt. Der Philosoph ist mit der Litteratur bekannt, Künstler und Kunstfreunde aber vergleichen selten, und eine Kritik des hierher sich beziehenden Zweiges der Litteratur lag eben so sehr außer meinem Plane, als Kunstgeschichte und Künstlerkritik. Ich lese überhaupt

haupt nicht, damit ich mit Citaten prunken möge. Das philosophische Werk kann sie entbehren. Wenn der gelesene Gedanke in uns ganz verschmolzen wird, wenn die Thätigkeit Anderer nur dazu dient, unsere eigene immer höher zu stellen, dann kann man der Citate am ehesten entbehren. Es bezeichnet die Schriftsteller des Alterthums, daß jeder aus sich selbst schöpfte, mochte er immerhin durch Andere sich entwickelt haben. Hiernach strebe ich, rühme ich mich aber keineswegs, das Ziel errungen zu haben.

Diese Bemerkungen insgesammt sehe man nicht als Vorklagen, sondern nur als einen Beweis an, daß ich ohne Eigendünkel meine Arbeit betrachte, und hiermit ist ein billiges Selbstvertrauen sehr gut vereinbar. Vor dem Lesen noch erfreue mich und sich der Leser durch die Abänderung der sinnentstellenden Druckfehler, an welchen der Verfasser als Korrektor und der Setzer gemeinschaftliche Schuld haben.

Seite 1 Z. 6 v. o. nach solchen ?
— — — 4 = u. st. seine l. seiner
— 6 — 8 = = st. ist l. sind
— 7 — 10 = o. st. als l. dieses
— 8 — 16 = = st. den l. dem
— 12 — 2 = = st. Arbeiten l. arbeiten
— — — 6 = = nach Nichts . st. so l. So
— 13 — 12 = = st. nur l. auch
— 15 — 7 = = st. untergeordnete, hinzukommende l. Untergeordnete, Hinzukommende
— — — 12 = = nach Gemüth s. ein

Seite 16 Z. 1 v. o. nach künftig l. z. B.
— — — 8 „ „ nach Gestalten s. nennt
— 17 — 3 „ „ st. Allgemeinheit l. Geschlechtigkeit
— 19 — 11 u. 12 v. u. st. unfaßliche l. umfassende
— 26 — 7 v. o. durchstreiche stein
— 27 — 15 „ „ vor Theil s. (durchstr. als nach Kraft s. ,)
— 30 — 3 v. u. st. ergeht l. geht
— 33 — 9 „ „ st. wenn l. daß
— 35 — 1 „ „ st. Erhabenheit l. Erhabenes
— 36 — 1 „ o. st. jene l. jenes
— 40 — 2 „ „ st. Die l. Das
— 41 — 6 „ u. wirkt l. wirken
— 42 — 14 „ o. st. selbst l. leicht
— 43 — 17 „ „ st. erfolgte l. erfolgt
— 44 — 13. 15 v. o. st. Genuß l. Genus 16
— 45 — 12 v. u. st. Erhabenen l. erhabenen Bilde.
— 46 — 7 „ o. nach sehen l. , denken
— 85 — 8 „ u. st. §. 39 l. §. 55.
— 89 — 2 „ „ nach-sich s. zu
— 104 — 4 „ o. nach diese l. können
— 141 — 8 „ „ st. größerem l. größeren
— 142 — 11 „ u. st. aufhörten l. aufhören
— — — 8 „ „ nach Differenz s. , st. des l. das
— 156 — 9 „ „ st. Tonfähigen Körpern l. tonfähige Körper
— 218 — 8 „ o. st. Vervollkommnung l. Vervollkommung
— 297 — 16 „ „ st. doch l. noch
— 309 — 9 „ u. st. Nicht l. Nicht
— 354 ist die § Zahl verwechselt und 196 übersprungen worden.

Göttingen, im Juli 1812.

der Verfasser.

Ueber-

Ueberblick.

§. 1. Einleitung und Scheidung des Ganzen in zwey Hauptheile.

Spekulativer Theil.

§. 2. Man stellte Kunstwerke und Naturwerke, sodann Verstandes- und Kunstwerke einander entgegen.

§. 3. Der Naturbewunderer schätzte die menschliche Kunst zu gering,

§. 4. der Kunstfreund aber zu hoch.

§. 5. Um den rechten Standpunkt der Beurtheilung der Kunst im Allgemeinen finden zu können, muß man die Begriffe Gott, Universum, Natur, Geistiges und Sinnliches richtig auffassen.

§. 6. Kunst im allgemeinsten Sinne, und Natur.

§. 7. Exaltirte Vorstellungen von der Kunst.

§. 8. Die Vorstellung und Wahrnehmung des Schaffens überhaupt am Geschaffenen.

§. 9. Wie ist diese Vorstellung im Allgemeinen anwendbar auf die verschiedenen Richtungen der Kunst?

§. 10. Kunst, gleich anwendbar auf Geistiges und Sinnliches.

§. 11. Abtheilung der Kunst in Künste, um den Begriff von der Kunst im engsten Sinne zu finden.

§. 12. Einleitung zur Entwickelung des Begriffs von der Schönheit, welche der Kunst im engsten Sinne Zweck an sich wird.

§. 13. Schönheit und das Schöne.

§. 14. Das Ideal und der rein schöne Gegenstand.
§. 15. Foderungen an den Begriff von der Schönheit.
§ 16. Begriff von der Schönheit und Häßlichkeit.
§. 17. Grade der Schönheit.
§. 18. Beseitigung einiger Einwendungen gegen den Begriff von der Schönheit.
§. 19. Erörterung des Begriffs.
§. 20. Häßlichkeit kann nicht Zweck der Kunst werden.
§. 21. Kunst im engern Sinne.
§. 22. Erweckung des Schönen durch Schönes.
§. 23. Es giebt kein Nichtschönes, im strengsten Sinne des Worts.
§. 24. Kunst im engern Sinne kann nicht abgetheilt werden nach den Verschiedenheiten der Schönheit.
§. 25. Aber die Arten der Schönheit müssen aufgesucht werden, um in allen Künsten wiedergefunden zu werden.
§. 26. Es giebt absolute und relative Arten der Schönheit.
§. 27. Abtheilung der absoluten Arten in romantische Schönheit und offenbare, und Abtheilung der letztern.
§. 28. Die romantische Schönheit insbesondere.
§. 29. Die offenbare Schönheit im Allgemeinen.
§. 30. Die erhabene Schönheit insbesondere, als einer ruhigen oder wilden, oder der Schönheit des Ungeheuern.
§. 31. Die naive Schönheit.
§. 32. Die schlichte Schönheit.
§. 33. Die zarte Schönheit.
§. 34. Die kolossale Schönheit.
§ 35. Karrikatur der Wahrheit.
§. 36. Zierliche Schönheit.
§. 37. Niedliche Schönheit.
§. 38. Mehrere Grundverschiedenheiten der Schönheit sind verschmelzbar mit einander.

§. 39. Vortheil der verständigen Anschauung und Auffassung des Schönen.

§. 40. Uebergang zu den relatifen Arten der Schönheit mit Wegfall der nur sinnlichen.

§. 41. bis mit §. 47. Ernst und Heiterkeit.

§. 48 und 49. Geistige und sinnliche Schönheit. Karakterloſe, karaktervolle Schönheit.

§. 50. bis mit 52. Die karaktervolle Schönheit ist bald ernst, bald heiter.

§. 53. Allgemeine Ansicht des Lächerlichen und Tragischen.

§. 54. Nähere Entwickelung des Tragischen.

§. 55. Purifikation einiger hierher gehöriger Ideen.

§. 56 und 57. Entwickelung des Komischen.

§. 58. Schönheit an Stoff und Form.

§. 59. Die Kunst ist sittlich.

§. 60 und 61. Allgemeine Wirkung der Kunst und der Reflexion über sie.

§. 62 bis mit 65. Die Kunstkraft in ihren verschiedenen Richtungen.

§. 66. Kunst und Religion.

§. 67. Verhältniß der Kunst zum Zweck des menschlichen Daseyns.

§. 68. Ihr Verhältniß zum Staats-Zwecke.

§. 69. Achtung für den Künstler.

§. 70. Warum sucht man die Kunst.

§. 71. Spiel und Wirklichkeit.

§. 72. Allgemeines Verhältniß der verschiedenen Sinne zum Genuß der Kunst.

Applikatifer Theil.

§. 73. Allgemeines Verhältniß der sinnlichen zur geistigen Kunst.

§. 74. Eintheilung der sinnlichen Künste.

§. 75. Künste des Luxus.

§. 76. Künste, welche der Kunst im engern Sinne und der Wissenschaft dienen.

Geistige Kunst.

§. 77. Kunst durch Verstand.
§. 78. Kunst durch Gemüth, oder Poesie, und wie sie sich kund thut.
§. 79. Eintheilung der Musik. Musik ist Bewegung.
§. 80. Jede Bewegung als Einheit. Gleichzeitige Bewegung und nach einander folgende Bewegungen.
§. 81. Grundwahrnehmungen an aller Bewegung.
§. 82 und 83. Wenn ist ein Schall schön?
§. 84. Vergleichung zweyer Schalle nach, und mit einander.
§. 85 und 86. Melodische und metrische Grundformen, und die Schallleiter.
§. 87. Ton.
§. 88. Schönheit des Tones.
§. 89. Tonleiter.
§. 90. Erweiterte Melodieenformen.
§. 91. Gesetze des Gemüths für diese Melodieenformen.
§. 92. Tonleiter der Instrumental-Musik, verglichen mit der Tonleiter der Sprache und des Gesanges.
§. 93. Gesetze der Melodie.
§. 94 und 95. Grundton. Moll- und Dur-Ton.
§. 96 und 97. Metrische und rhythmische Rücksichten.
§. 98. Gesammtzeitmaaß.
§. 99. Portament, Pizzikato, Forte, Piano, Kreszendo, und Dekreszendo.
§. 100. Allgemeine Ansicht der Natur der Instrumente als nicht hierher gehörig.
§. 101 und 102. Dichtungs-Arten der Instrumental-Musik.
§. 103 und 104. Ueber den Karakter der Musik.
§. 105. Style der Instrumental-Musik.

§. 106. Allgemeine Ansicht der Sprach-Musik.
§. 107. Vergleichung der Sprache mit der Instrumental-Musik.
§. 108. Die Arten der Schönheit äußern sich an der Sprache in doppelter Richtung.
§. 109. Beförderung des Wohllautes auf Kosten des Werthes der Sprache für den Verstand. Vom Wohllaut insbesondere. Eintheilung der Sprachmusik.
§. 110. Zeitheriger Mangel an Sonderung der musikalischen Theile der Sprach-Musik.
§. 111. Längen und Kürzen überhaupt.
§. 112 und 113. Takt- und Bewegungsreihen, Caesur.
§. 114. Prosa.
§. 115. Sogenannte poetische Prosa.
§. 116 und 117. Vers und einige Versarten.
§. 118. Schlußarten der Verse.
§. 119. Reim.
§. 120. Deklamatorische Musik der Sprache.
§. 121. Gesang-Musik im Allgemeinen.
§. 122. Vergleichung des Gesanges mit der Sprache und Instrumental-Musik.
§. 123. War Gesang früher als Deklamation?
§. 124 bis mit 126. Dichtungs-Arten der Gesang-Musik.
§. 127. Jetziger Zustand der Musik überhaupt.
§. 128. Ueber die Bezeichnung der Kunst in nur sichtbarer Form, als der Kunst des Raumes.
§. 129 bis mit 131. Wie sind die Kathegorieen der Schönheit überhaupt an dieser Kunst aufzuführen?
§. 132. Kunst des Bildes mit todtem Stoffe, und Kunst der Handlung und des Bildes mit lebendem Stoffe.
§. 133. Gab es früher Mahler als Schauspieler, früher Kunst des Bildes oder Kunst der Handlung?

§. 134. Schönheit des Bildes liegt der Schönheit der Handlung zum Grunde.

§. 135. Bilder der Ruhe und der Bewegung.

§. 136. Scheidung der Kunst des Bildes in drey Hauptklassen.

§. 137. Scheidung der ersten Hauptklasse.

§. 138. War Mahlerey oder Plastik früher?

§. 139 Werth der Kunst des Bildes nach zweyerley Richtungen.

§. 140. Die Plastik ist in der Wahl der Gegenstände eingeschränkter als die Mahlerey.

§. 141. Das Bild vom geringsten, innern Werth. Natur-Formen, Arabesken.

§. 142. Das Stilleben.

§. 143. Die reine und gemischte Landschaft.

§. 144. Landschaft nach der Natur. Phantasie-Gebilde.

§. 145 und 146. Theile der Landschaft. Kontraste und Einheit.

§. 147 und 148. Das Thierstück.

§. 149. Darstellung der menschlichen Karaktere.

§. 150. Das historische Bild.

§. 150. (Durch Druckfehler zweymal ein und dieselbe Zahl.) Darstellung des Göttlichen.

§. 151. Annäherung der Kunst des Bildes an die Kunst durch Verstand.

§. 152. Grundgesetze für die bildende Kunst.

§. 153. Verschiedene Arten der Zeichenkunst.

§. 154. Verschiedene Arten des Kupferstichs. Holzschnitt.

§. 155. Vergleichung der Mahlerey und Zeichnung.

§. 156. Arten des Kolorits.

§. 157. Arten der Karnation.

§. 158. Drapirung.

§. 159. Style und Schulen der Mahlerey.

§. 160. Technische Arten der Mahlerey.
§. 161. Unter allen Künsten ist es die Mahlerey, welche am meisten den sinnlichen Künsten und den Künsten des Luxus dienen muß.
§. 162. Restaurations-Sucht unserer Zeit.
§. 163. Mosaik-Arbeit.
§. 164. Scheidung der zweyten Abtheilung der ersten Klasse der Kunst des Bildes.
§. 165. Plastik im engern Sinne des Worts.
§. 166. Niedrig- und hocherhabene Arbeit.
§. 167. Gemme.
§. 168 und 169. Das Bossiren.
§. 170. Der Guß.
§. 171. Gartenkunst.
§. 172. Baukunst.
§. 173. Das Ebenmaaß in dieser Kunst.
§. 174. Style der Baukunst.
§. 175. Vergleichung zwischen Tempel und Kirche.
§. 176. Verschiedene Proportionen. Inneres und Aeußeres der Tempel.
§. 177. Vom Pallast.
§. 178. Richtiger Standpunkt bey der Betrachtung eines architektonischen Kunstwerks.
§. 179. Mimik.
§. 180. Grundbildung und Bedeutung der einzelnen Theile.
§. 181 bis mit 183. Arten der mimischen Kunstwerke.
§. 184. Eintheilung der Gesten.
§. 185. Was Beredsamkeit sey? Scheidung der Redekunst.
§. 186. Styl.
§. 187. Schönheit der Worte.
§. 188. Schönheit der Theile jeder Periode.
§. 189 bis mit 191. Periodenformen.
§. 192. Steigerung.

§. 193. Bildlicher Ausdruck.
§. 194. Anordnung mehrerer Perioden auf einander.
§. 195. Schriftlicher Vortrag.
§. 197. Katheder-Redner.
§. 198. Kanzel-Redner.
§. 199 bis mit 201. Richter im Gerichtshofe.
§. 202. Kläger und Beklagter.
§. 203. Anwald.
§. 204 und 205. Einige allgemeine Gesetze der äußern Beredsamkeit.
§. 206. Der Rhapsode.
§. 207. Die Schauspielkunst.
§. 208. Vergleichung des Schauspielers mit andern Rednern.
§. 209. Der Schauspieler entwickelt Karakter und Geschichte.
§. 210. Wie soll diese Entwickelung geschehen?
§. 211 bis mit 215. Spiel des Einzelnen Grundhaltung. Begründung des Karakters. Wendungen des Karakters. Theater-Schlag. Feinheiten.
§. 216. Mitspiel.
§. 217. Dichtkunst und Eintheilung derselben.
§. 218. Humor, Witz, Ironie.
§. 219 und 220. Lyrische Dichtungsarten.
§. 221. Epische Dichtungsarten.
§. 222. Dramatische Dichtungsarten.

Kritik

Kritik der Kunst.

§. 1.

Kritik sucht eben sowohl die richtigen Standpunkte der Beurtheilung auf, als sie, von diesen aus auch wirklich beurtheilt. Jenes ist ihr spekulativer, dieses ihr applikativer Theil. Der erstere beginnt mit einem Grundsatz. Welcher kann dieser anders seyn, als: die Beurtheilung des Gegenstandes als solchen. Denn, beurtheilt man die Beziehungen des Gegenstandes nach außen, sey es zu uns, oder zu andern Gegenständen, so wird jene Beurtheilung des Gegenstandes schon vorausgesetzt, die Beziehungen nach außen aber sind alsdann selbst Gegenstände der Beurtheilung geworden.

Beurtheilung des Gegenstandes als solchen, seine Beziehungen gleichsam zu sich selbst, ist demnach auch die Aufgabe dieser Kritik der Kunst. Das heißt: Beurtheilung des Wesens der Kunst, oder Beantwortung

der Frage: Wodurch wird Kunst zur Kunst? So entfaltet sich der spekulative Theil meiner Untersuchung. Dieser wird jedoch der kürzere seyn, und ihm folgt der zugleich ausführlichere angewandte Theil, welcher die Beziehungen der Kunst nach außen, ihre Zwecke, z. B. für das Leben, aufsucht, dann aus dem Grundsatze die Standpunkte der Beurtheilung verschiedener Künste und Arten der Kunstwerke aufsucht, die Verschiedenheit der Kunstwerke aus dem Begriffe Kunst entwickelt, wodurch eine jede Verschiedenheit zum praktischen Standpunkte der Beurtheilung erhoben wird.

Nach den aus dem Prinzip entwickelten Maximen eine wirkliche Beurtheilung aller, oder auch nur der vorzüglichsten einzelnen Kunstwerke aufzustellen, würde eine Aufgabe für ein ganzes Menschenalter seyn. Eine solche Sammlung von Kunstkritiken ist nicht mein Plan.

§. 2.

Man pflegte Mensch und Natur einander gegenüber zu stellen, vergaß also die Natur des Menschen, und daß er durch diese ein Glied, ein Theil der Natur in jenem Sinne ist, und daher nicht lediglich von ihr abhängig, oder einem Einflusse derselben auf ihn unvermeidlich Preis gegeben bleibt, sondern daß er in ihr ist. Näher beleuchtet dachte man allerdings bey jenem Gebrauche des Wortes Mensch mehr an den menschlichen Geist, als an das zwiefache Wesen, oder

an

an die Verbindung dieser Zwiefachheit; gleichwohl nannte man Kunstwerke nicht ausschließend Geisteswerke, sondern, anstatt beschränkend zu verfahren, sagte man, sich in die Breite ergießend: jedes Menschenwerk sey Kunstwerk, im Gegensatz der Naturwerke. Weil nun hierdurch eine Menge Gegenstände Kunstwerke wurden, so glaubte man das Gebiet der Kunst erweitert und wahrhaft bereichert zu haben. Man glaubte das Gebiet sogar verschönert zu haben, weil es sich, so vergrößert, in desto mehrere systematische Beete abtheilen ließ. Auch war in der That jene Ansicht damals gangbar, als der Geschmack in den Gärten recht wunderlich geformte Blumenbeete, mit Einfassungen von Buxbaum, verlangte.

Da in jenem Gebrauche der Worte Natur und Kunst beyde als die Hervorbringer erschienen, so war im Grunde die Kunst nichts anders, als der Mensch selbst, in so fern er Werke hervorbringt. Es kam also darauf an, das Werk von den gesammten Erzeugnissen der Arbeit des Menschen und aller Natur- und Menschen-Thätigkeit zu sondern und zu spezialisiren. Einige hielten es für genügend, den Kunstwerken längere Dauer, nicht als den Werken der Natur, sondern als andern Erzeugnissen menschlicher Arbeit zuzuschreiben, Andere vermutheten etwas in der äußern Form, wodurch sich das Werk, als Werk zu erkennen gebe. Nun schied man Verstandeswerke von Kunstwerken, ohne die letztern, was richtiger gewesen wäre, Gemüthswerke zu nennen. Man verlor den

Standpunkt der Beurtheilung. Von der Verschiedenheit der Hervorbringer war man ausgegangen und schon auf der zweyten Stuffe der Schlußfolge hatte man sich genöthigt gesehen, diesen ersten Standpunkt für außerwesentlich anzuerkennen, und von neuem zu untersuchen, was Kunst sey. Weil man sich aber auch nicht ganz von seinem ersten Pfade trennen mochte, so gelangte man zu einem Mißbrauche der Sprache, und hielt ein Kunstwerk für ein künstliches Werk in dem Sinne, durch welchen die Schwierigkeit der Erfindung, der Verwickelung, oder der Behandlung, und andere dergleichen unwesentliche Merkmale eines Kunstwerks angedeutet werden. Auf diese Weise und auf ähnlichen Wegen wäre beynahe die gesammte Technologie ein Theil der Aesthetik geworden.

§. 3.

Auch die Natur ist Künstlerin! So steht es am Wegweiser geschrieben, welcher auf einen Pfad deutet durch mahlerische Gebirge und zu überraschenden Aussichten. Welcher bewundernswürdige Mechanismus in den drey Reichen der Natur! Mannigfaltigkeit, Einheit, Kontraste, Harmonieen, alles vollendet, alles vollkommen, alles verräth seinen Schöpfer! Alles ist Kunst! Das ist die wahre Kunst! Sey der Natur ähnlich, schaffe wie sie, und du bist Künstler! O Kunst, wie wenig bist du gegen die Natur! Was ist das höchste Gemählde eines Raphael gegen die Pflanze, wie sie wächst, blüht und stirbt?

Mit

Mit dergleichen ließ sich der Naturfreund hören. In der Pflanze, im Thier, im All fand er, und allerdings mit Recht, Gott ausgedrückt, aber mit Unrecht erschien ihm hier Gott würdiger, größer, erhabener als darin, daß er einen Geist Raphaels erschaffen hat. Bewunderte der Naturfreund den Mechanismus der sogenannten todten Natur vielleicht darum so innig, weil er zugleich seine eigene Größe in der Fähigkeit zu dieser Bewunderung erkannte, oder nur empfand? Fand er den Geist Raphaels vielleicht minder bewundernswerth, weil er seinen eigenen Geist jenem nicht gern, wenigstens um nicht viel nachsetzen wollte? Die Naturfreunde erhuben ihre Stimme vorzüglich damals, als man, nach Rousseau, mehr über Erziehung zu schreiben, als zu erziehen anfing, was Pestalozzi und Andere wieder zu vertilgen suchten, ob es ihnen gleich noch nicht gelungen ist.

Unverkennbar verwechselte Anfangs der Naturfreund die Natur mit dem Schöpfer derselben. Dieser spricht durch die Natur uns an, gelte diese für die Summe des Geschaffenen, oder für das Band zwischen allem Geschaffenen, mithin auch zwischen Sinnlichem und Geistigem, jedoch nicht etwa Gott selbst mit eingeschlossen. Schaffen Gottes also, erkannt am Geschöpfe, hieße Kunst? Sey Gott, dann erst bist du der wahre Künstler! So sagte eigentlich jener lebhafte Naturbewunderer. Wer wollte unter solcher Voraussetzung ein Künstler zu seyn hoffen dürfen? Wer anders, als etwa der, welcher in sich, nicht einen Geist, sondern einen Gott,

wähnt? Jede andere sterbliche Weisheit schließt bescheiden ihr Auge, und der Genius des nicht berauschten Menschen legt sein Gefieder zur Ruhe, beyde erkennen Unerreichbarkeit, wenn Gott der Künstler ist. Geht es doch wahrscheinlich eben so auch dem Seraph bey dem Gedanken Gott. Warum denn aber darum Menschenwerke gering schätzen, weil sie den Werken Gottes nicht gleich kommen? Ist Gott in gewissem Sinne allerdings Künstler zu nennen, und dann nothwendig der höchste, ob ich gleich meyne, daß man ihn stets zu geringschätzend nennt, (ja, es ist ohnehin schon menschlich genug, daß man ihn nennt) wenn man ihn anders, als Gott nennt, wie man dem entgegengesetzt Mensch und Engel, streng genommen, zu sehr erhebt, wenn man sie nicht nur geistig, (dies sind sie) sondern göttlich nennt (das sind sie nicht); so bleibt menschliche Kunst doch immerhin auch eine wahre Kunst, wenn gleich noch eine höhere und höchste denkbar ist.

§. 4.

Rief der Naturfreund: Kunst, wie wenig bist du gegen die Natur? so müssen wir hierneben stellen, was der Kunstfreund, mit Schelling, in dessen Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur, sagt: "Deutlicher, obwohl ihnen selbst unfaßlich, „erscheint lebendige Erkenntniß in den Thieren, welche „darum Wirkungen vollbringen, die viel herr-

„licher

„licher sind, als sie selbst. Der Vogel z. B., „berauscht von Musik, übertrifft sich selbst im „Gesange, und im Bau seines Nestes."

Hier wird die Kunst hoch über die Natur erhoben, und dies wäre nicht poetisch, wäre streng philosophisch wahr? Wie soll der Vogel sich selbst übertreffen, herrlicheres leisten, als wozu ihm die Fähigkeit gegeben ward? Ist sein Leisten herrlicher, als seine Fähigkeit? Können wir das Werk, das unsterbliche Werk eines Menschen höher stellen, als seinen Geist als Werk Gottes?

§. 5.

So wenig ich mich überzeugen kann, daß man Gott und seine Geschöpfe nicht vermenge und verwechsele, wenn man alles Geistige Einen Geist (Geist) nennt, so wenig ich also glaube, daß es nur Ein Geist ist, welcher in allen menschlichen Körpern lebte, lebt und leben wird, so gewiß ich nur an Geister glaube mit Selbstheit und Eigenthümlichkeit, über welche beyde sich kein Geist erhebt, (hiermit steht die Idee einer unendlichen Vervollkommung keinesweges im Widerspruch,) und so wenig ich mehr als Einen Gott über alle Geister annehmen kann, so gewiß bewundere ich doch auch Gott, selbst als den Schöpfer eines schaudererregenden Verbrechers, und folglich ist mir auch die Natur nur unter Gott und im Universum. Sie ist mir nicht das Geistige, oder das Sinnliche gesondert, und eben

so wenig nur das Band zwischen allem Sinnlichen und Geistigen; denn dieses ist nur eine Beziehung in ihr; sondern sie ist mir das gesonderte, wie das vereinte Seyn des Sinnlichen und Geistigen. Natur ist mir also kein Geist mit Selbstheit und Eigenthümlichkeit. Ich kenne außer Gott und Geistern, (dem Gotte untergeordnet) keinen Naturgeist. Naturgeist dünkt mich nur ein bildlicher Ausdruck für Gott zu seyn, erkannt an der Natur als seinem Werke, und ich meyne, Schelling selbst denkt nicht anders von dem Naturgeiste, im Vergleich zu menschlichen Geistern, denn in seiner schon angeführten Rede sagt er: "Die Wissen„schaft, durch welche die Natur wirkt, ist freylich keine „der menschlichen gleiche, die mit der Reflexion ihrer „selbst verknüpft wäre." Wie viel höher steht nach dieser Aeußerung der menschliche Geist über dem Naturgeist, denn jene Fähigkeit der Reflexion ist, so weit wir Geister zu kennen vermögen, für ihre Wesenheit unentbehrlich.

Nach dem, wie ich mir die Natur denke, ist sie mir aber auch kein todtes Aggregat einer unbestimmbaren Menge von Gegenständen, denn sie begreift Leben in sich. Auch ist sie mir eben deshalb kein Raum, in welchem ich mir die Dinge, wie in ein Behältniß gestellt, dächte. So wenig ich die Natur für die Urkraft der Welt anerkenne, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werkthätig hervorbringt, so gewiß nehme ich hiergegen an der Natur jene Kraft Gottes wahr, welche werkthätig hervorbringt, und diese Kraft,

weil

weil sie Gottes ist, kann keine andere, als eine Urkraft seyn.

Hieraus folgend kann Natur, als jenes Seyn, weder die Kunst selbst noch ihr Gegensatz seyn. Kunst ist keine Unnatur, unnatürliche Kunst würde eben so wenig Kunst als Natur seyn. (Sprachgebrauch entsteht nicht selten auch aus Verwirrung der Begriffe.) Kunst ist in der Natur, ist nicht Unnatur.

Sonst also sprach man von Natur und Geist, und von Natur des Geistes, jetzt nicht allein vom Geiste über der Natur und von der Natur des Geistes wie sonst auch, sondern man setzt nun noch einen Geist der Natur hinzu. Es gäbe demnach: Gott, Geister, Einen Geist der Natur, und wiederum Natur des Naturgeistes, Natur der Geister, und Natur Gottes. Welches aber ist das Band zwischen dem Einen Geiste der Natur und der Natur? Ist das Band ausgesprochen durch die Zusammenziehung beyder Worte: Naturgeist, welcher sich über alle Selbstheit zu erheben vermag? Ist unter diesem Erheben nur angedeutet, daß Geister ihr Generisches kund thun können, dem ihre Spezialität untergeordnet ist in ihnen, so gestehe ich das Erheben zu. Außerdem ist das Wie der Erhebung undenkbar. Jene Zusammenziehung aber insbesondere bleibt in ihrem Innersten nur eine Kürzung in doppeltem Sinne.

§. 6.

Schaffen Gottes, an dem Geschöpfe erkannt, ist Kunst, hatte der Naturbewunderer gesagt. Wenn man dies wie eine Formel betrachtet und nun auf Erdbewohner anwendbar macht, so hieße Kunst vielleicht: Das Schaffen durch den Menschen, erkannt an dessen Werke.

Hierdurch wäre die Kunst ausschließend dem Menschen zugetheilt mit Schiller, welcher sagt: "Die Kunst, „o Mensch, hast du allein." Man nähme hiernach den Geistern außerhalb der Erde die Kunst, und wir wissen zu wenig von ihnen, um sie ausschließen zu können. Auch dem Gesange der Vögel entzöge man den Werth des Kunstwerkes ganz, also besser ists die Erklärung allgemeiner zu fassen: Schaffen, erkannt am Werke, (ist es lebend, so heißt es streng genommen Geschöpf) heißt Kunst. Hierneben stehe nun unmittelbar jene Erklärung des Begriffes Natur: Sie ist das gesonderte, wie das vereinte Seyn des Sinnlichen und Geistigen, und es zeigt sich, ohne nähere Auseinandersetzung, daß, wie ich oben sagte, Natur weder die Kunst selbst, noch ihr Gegensatz sey, daß Kunst in der Natur ist.

Nach diesem allgemeinen Begriffe von der Kunst überlasse ich es einem jeden, ob er ihn nur von der Kunst der Menschen will gelten lassen, oder ob er ihn auf andere Erd- und Weltbewohner erstrecken will. Ich überlasse es jedem, ob er in jedem Thiere Seele oder Geist mit Selbstheit annehmen will. Mir gnügt die Ueberzeugung, daß z. B. die Musik der Vögel

eben

eben sowohl nach Gesetzen der Bewegung erfolgt, wie die Musik der Menschen, daß der Trieb des Vogels zum Gesang eben sowohl zu seiner Natur gehört, wie der Kunstsinn des Menschen zu der seinigen, daß aber der Kunstsinn des Menschen einer höhern Ausbildung fähig ist und darum eben zeither ganz insbesondere Kunstsinn genannt wurde.

§. 7.

Der Technolog und Naturbewunderer erhuben jedes Menschenwerk zum Kunstwerke und stellten ihnen Naturwerke gegen über. Neuere Philosophen giengen einen andern Weg, auf welchem sie im Grunde den Naturbewunderer so deutlich aussprachen, daß er vor dieser Deutlichkeit erschrak und glaubte, so habe er es doch nicht gemeynt. Es sagte z. B. der eine: "Das Schöne ist unmittelbare Erscheinung des „Göttlichen im Irdischen!" Ein anderer nannte die Kunst: "Nachweltschöpfung! Ein Heraustreten des „Geistes in die Sichtbarkeit, die Darstellung, Veran„schaulichung, oder Verkörperung der Ideen!"

§. 8.

Das Schaffen, erkannt am Werke, heißt Kunst in der allgemeinsten Bedeutung. Nimmt man das Schaffen am Künstler wahr, in so fern er sich anders nicht selbst zum Kunstwerke macht, so wird es mit Unrecht Kunst genannt und man sagt auch nur uneigent-

uneigentlich, daß man des Künstlers Kunst in seiner Art zu arbeiten erkennen wolle, denn man denkt hierbey doch nur an das Werk und an das Entstehen desselben, ohne das Technische des Arbeitens, oder die Reflexion des Künstlers zu meynen. Gott schafft aus Nichts, so das Schaffen erklärt, würde jene Definition auf menschliche Kunst nicht angewendet werden können. Schaffen nenne ich Wesenheit ertheilen. Wesenheit aber heißt Seyn als Einheit. So ergiebt sich auch ein Schaffen am Geschaffenen. Das Seyn muß also Einzelheit und Gesammtheit in sich haben, denn sonst ist es nicht als Einheit denkbar. Nach dieser Erklärung kommt nichts auf die Absicht des Künstlers an, mithin kann auch der Vogel, jedoch nur in gewissem Sinne, ein Künstler genannt werden, so auch können nach ewigen Gesetzen aus todten Stoffen sich Kunstwerke entwickeln, und eben so kann der geistig-sinnliche Mensch Kunstwerke hervorbringen. Ich hätte also den Sprachgebrauch nicht beengt, und es bleibt nun jedem überlassen, ob er, mit mir, den Begriff des Wortes Kunst beschränken, oder diese Beschränkung nur als einen systematischen Theil des Ganzen betrachten und sodann die übrigen Richtungen auch verfolgen will. Ich nähere mich immer mehr der Kunst des Menschen.

§. 9.

Nach jenem Begriffe von der Kunst giebt die der Zeit, wie man Musik zu nennen pflegt, das Schaffen

als gegenwärtig zu erkennen, in der Kunst des Raumes aber erkennt man das Schaffen am Werke, durch das geschaffen worden seyn. Nach jenem Begriffe kann auch Kunst nicht mit dem Künstler und Kunstwerke verwechselt, nicht für ein und dasselbe gehalten werden. Gleichwohl macht sie sich selbst zur Eigenschaft ihres Werks, und ist demnach eben so wohl Eigenschaften zu empfangen fähig, als auch fähig, Eigenschaften durch die ihrigen an dem Werke hervorzubringen. Ja, da sie wiederum Gesetzen unterworfen ist in der Natur, so bringt sie nie Eigenschaftslose Werke hervor.

§. 10.

Da die Kunst, als das Schaffen, nur in der Idee, mithin geistig ist, so ist sie selbst nur solcher Eigenschaften fähig und bringt nur solche hervor, die sich auf den Geist allein, oder auf Geistiges und Sinnliches zugleich beziehen. Nur sinnliche Eigenschaften können ihr nicht beygelegt werden und sie bringt sie nicht hervor. Es giebt daher keine grüne, gelbe, süße, sauere, bittere, harte oder weiche Kunst. Eben so wenig ein grünes, blaues, hartes, weiches Kunstwerk. Aber es giebt eine einseitige und vielseitige, eine erhabene oder gemeine, eine schöne oder häßliche Kunst. Jeder Farbestoff ist ein Kunstwerk des Ewigen zu nennen, wie alles auf Erden, dennoch wird es Niemand einfallen, gelbe Erde ein gelbes Kunstwerk zu nennen.

§. 11.

§. 11.

Um den Begriff der Kunst mit Grund in engerem Sinne fassen zu können, muß die Kunst in Künste abgetheilt werden. Wie jetzt der Begriff aufgestellt ist, umfaßt er mehr noch, als selbst ehedem der Technolog unter Kunst verstand, und ich möchte sogar die Technologie ganz von der Kunst scheiden.

Auch ein Hausgeräthe, wenn es darnach beschaffen ist, nennen wir schön, sogar Kleider empfangen dieses Beywort. Dinge also werden schön genannt, deren Zweck die Schönheit selbst eigentlich nicht ist. Was man auch gethan hat um zu erweisen, daß man solche Dinge nicht schön nennen solle, so behauptet doch, nicht sowohl der Sprachgebrauch, als vielmehr das Gemüth seine Rechte. Schönheit kann daher auch nicht die allgemeinste Anleitung bey der Absonderung der Künste geben. Mich dünkt es am einfachsten, die Kunst nach der Zwiefachheit aller Natur und des menschlichen Wesens insbesondere abzutheilen. Jene Zwiefachheit des Menschen ist vereinte Thätigkeit des Sinnlichen und Geistigen, jedoch so, daß beyde nicht immer im Gleichgewichte sich befinden, sondern bald das eine, bald das andere die Oberhand bekommt. Hieraus ergäben sich 1) sinnliche Künste, solche, wo das Geistige sich unterordnet dem Sinnlichen und seinen Zwecken, (also die technischen Künste, oder auch mechanischen genannt,) und 2) geistige Künste, wo das Sinnliche sich unterordnet dem Geistigen und seinen Zwecken. Beyde aber, jene sinnlichen und diese geisti-

gen

gen Künste sind jedoch immer nur sinnlichgeistige, wodurch die gemeinschaftliche, gegenseitige, vereinte Thätigkeit des Geistigen und Sinnlichen angedeutet wird. Schönheit demnach, die kein anderer als ein geistigsinnlicher Zweck seyn kann, vermag bey den geistigen Künsten zum Zweck an sich erhoben zu werden, bey den technischen Künsten ist sie nur das untergeordnete, hinzukommende.

Die geistigen Künste theile ich wiederum nach zweyerley Richtungen der Seele, die zwar immer gemeinschaftlich, aber auch wieder so wirken, daß die eine, oder die andere vorwaltend thätig ist, in Kunst durch Verstand, und Kunst durch Gemüth. So kann eine philosophische Zergliederung mit Recht ein Kunstwerk durch Verstand genannt werden, aber sie ist keine Dichtung, kein poetisches Kunstwerk. Das Kunstwerk des Gemüths entspringt mehr der Empfindung, als dem Verstande. Ob es die Kunst durch Gemüth sey, welcher Schönheit Zweck an sich wird, und ob der Zweck der Kunst durch Verstand Wahrheit sey, wird sich künftig näher ergeben. Es bedarf hiernach keiner näheren Entwickelung, wie sich geistige Kunst an die Philosophie anschließt. Alle Künste, sinnliche und geistige, können schöne Künste seyn. Der Zusatz schön, um die Kunst durch Gemüth anzudeuten ist daher, wenigstens vorjetzt, bis zu näherer Prüfung, zufällig.

Wie es Kunstwerke giebt, welche den Uebergang sinnlicher Künste in die geistigen zu bilden scheinen, so auch Kunstwerke, welche den Uebergang zwischen Kunst durch Verstand und Kunst durch Gemüth bilden. Dies

wird

wird künftig bey der Scheidung der sogenannten Dichtungsarten wesentlicher noch erscheinen, als hier.

§. 12.

Um zu prüfen, wie der geistigen Kunst Schönheit oder Häßlichkeit zum Zweck an sich werden könne, muß die Untersuchung vorausgehen, was Schönheit, was Häßlichkeit sey.

Unsere Empfindung nennt die verschiedensten Gestalten, die Idee, den Traum, das Rauschen des Wasserfalls, die Landschaft u. s. w. schön. Wie verschieden sind gleichwohl die Eindrücke aller dieser Gegenstände? Auch benennen wir jeden noch besonders. Einen vielleicht angenehm, einen zart, einen lieblich, einen groß, reizend, entzückend u. s. w.; in allen aber erkennen wir zugleich Schönheit, erkennen wir eine Eigenschaft, die alle andern gleichsam umfaßt, oder über alle sich verbreitet. Während also jene verschiedenen Eindrücke der Erhabenheit, Größe, Zartheit u. s. w. der Seele zu Theil werden, empfängt sie auch den Eindruck der Schönheit. Soll Häßlichkeit daher nicht mehr, als der reine Gegensatz der Schönheit seyn, so muß auch sie mit allen jenen Eigenschaften verschmolzen vor uns erscheinen können. Schönheit und Häßlichkeit müssen also auch an sich einer solchen Allgemeinheit fähig seyn, daß sie bald speziellern Eigenschaften, als sie es sind, als beschreibende Beywörter zugegeben werden können, bald, daß ihnen speziellere Eigenschaften, als beschreibende

bende Beywörter, zugesellt werden können, wodurch sie selbst eine speziellere Bestimmung empfangen, bald endlich, daß sie als Allgemeinheit neben andern Eigenschaften stehen. Im ersten Falle gäbe es eine schöne, oder häßliche Erhabenheit, Größe, Zartheit u. s. w. Im zweyten Falle eine erhabene Schönheit, erhabene Häßlichkeit, zarte Schönheit, zarte Häßlichkeit; im dritten Falle endlich hieße es: Erhabenheit und Schönheit, Erhabenheit und Häßlichkeit u. s. w. Um den Begriff von Schönheit und Häßlichkeit aufzusuchen, müßte man demnach vor allem antithetische Eigenschaften der Wesenheit aufsuchen, welche, ihrer Allgemeinheit wegen sich eben sowohl als Theile unterordnen, als zur selbstständigen Alleinheit erheben lassen, und hier bald rein, bald mit spezieller Rücksicht erscheinen. — So gieng man auch schon zu Werke, aber man überließ sich bey dieser Aufsuchung nicht selten nur dem Gefühle und sah die Wirkung der Schönheit für sie selbst an. Darum ward ihr Begriff für relatif in der Nebenbedeutung dieses Wortes erklärt, wo es eben sowohl Zufälligkeit, als Verschiedenheit ausdrückt. Viele glaubten, weil Schönheit einen angenehmen Eindruck mache, so sey ein angenehmer Eindruck auch allemal ein schöner, sey die Folge der Schönheit. Zufällig aber ist das Angenehme eines Eindrucks, Hängt es nicht von der Empfänglichkeit ab? Geht es nicht aus dem Mehr oder Weniger des Eindruckes hervor? Heute wirkt der Anblick der nämlichen Schönheit vielleicht ganz anders auf uns, als morgen. Was auf diesen einen sehr angenehmen Eindruck macht, weil

vielleicht sein Verstand, sein Gefühl geschärft, geläutert sind, daran geht vielleicht ein anderer ganz unempfindlich vorüber und belächelt, wie es möglich sey, daß jener etwas angenehmes dabey empfinden könne. Auf diesem Wege würde also die Bestimmung dessen, was schön sey, durchaus subjektif verschieden bleiben. Allein, wie wenig ich leugne, daß jeder sein Ideal der Schönheit hege, so meyne ich doch, jeder müsse in dem, was er für schön hält, wenn er dieses nicht speziell, sondern generell aussprechen will, eben das zu finden glauben, was der andere auch für Schönheit erklärt. Jeder kann sich, mit andern Worten es zu sagen, einen Begriff von der Schönheit machen, und die Meynungen werden das Ziel nicht leicht ganz verfehlen, aber in der Anwendung des Begriffes auf Werke, auf Wirklichkeit, auf Leben trennen sich die Meynungen. So soll es auch seyn. Von dem Generischen unseres Geistes können wir nicht abweichen, aber in seiner Verschmelzung mit der Spezialität gehen wir verschiedene Wege, kommen auch am Ende zum Ziel, jedoch nur im allgemeinsten Sinne dieses Wortes.

§. 13.

Nehmen wir schöne Gegenstände wahr, betrachten wir die Eigenschaft des Schönseyns, die Eigenschaft also als Erscheinung, so heißt sie Schönheit. Betrachten wir aber die Schönheit an sich, oder abgesehen von aller Erscheinung, nur in der Idee, nicht an der

Idee,

Idee, denn hierdurch wird sogleich die Idee Objekt und innere Erscheinung, so betrachten wir das Schöne.

§. 14.

Jede Eigenschaft, als solche, ist eine Einheit; sie kann für sich bestehend und als Gedanke gedacht werden. Die Schönheit nun, als eine Eigenschaft, ist mithin auch eine Einheit und kann, da Wesenheit das Seyn als Einheit ist, Theil der Wesenheit eines Gegenstandes seyn. Ja, sie kann, weil Seyn als Einheit schon Einzelheit und Gesammtheit in sich begreift, eben sowohl nur an Einzelheiten des Wesens, oder an seiner Gesammtheit sich als Eigenschaft bewähren, ohne daß hierdurch ihre eigene Einheit aufgehoben würde.

Gäbe es einen Gegenstand, der ausschließend nur Eine Eigenschaft hätte, (der Gedanke Gott ist freylich ein solcher Gegenstand, und seine für uns alles unfaßliche Eigenschaft heißt Unergründlichkeit,) so könnte es, wenn die Schönheit einmal diese Eigenschaft wäre, einen ausschließend und einzig nur schönen, einen rein-schönen Gegenstand geben. Es ist in uns das Streben, einen rein-schönen Gegenstand zu denken, oder, der Gegenstand in uns empfängt die Schönheit auch wohl so, daß wir die übrigen unentbehrlichen, damit er gedacht werden könne, kaum denken, und auf diese Weise bildet sich das Ideal. Es ist ein hohes, höheres und höchstes Ideal in uns, und diese Grade fallen mit unserer geistigen, mit unserer Verstands- und Gemüths-

müths-Entwickelung zusammen. Der Künstler wähnt immer sein Ideal vor sich zu sehen, aber er erreicht es durch äußere Versinnlichung nie. Die inneren Sinne bilden etwas, was die äußern anschauen möchten, aber nicht können; wird nun aber das, was der Künstler für äußere Sinne bildete, von diesen angeschaut und zurück zu den innern gebracht, so kann es diesen nicht entsprechen, weil sie von dem Geiste ausgiengen, jetzt aber bey der Anschauung von außen genöthiget werden, vom Körper auszugehen, jetzt also das wirklich körperliche (mehr als sinnliches) erst wieder hinwegdenken müssen, um ihr Ideal zu finden. Dagegen: entsprach zwar das Bild, welches Raphael schuf, seinem Ideale nie, so übertraf es doch die sinnliche Darstellung wohl manches Ideals anderer, oder erweckte in andern Ideale hoher Art.

§. 15.

An einem Gegenstande hiernächst mit mehreren Eigenschaften kann Unterschied und Verschiedenheit derselben, Unterordnung und Nebeneinanderstellung derselben obwalten. Findet Unterordnung Statt, so bewirken die untergeordneten Eigenschaften zugleich die Spezialisirung der Haupt-Eigenschaft, der sie untergeordnet sind, werden Eigenschaften dieser. Auf diese Weise bildet sich z. B. wie oben gesagt, eine schöne Erhabenheit, oder umgekehrt eine erhabene Schönheit. Aeußert sich aber nur Nebeneinander-Stellung der Eigenschaften, dann

lösen

lösen und verschmelzen sie sich eigentlich nur gleichmäßig zum Ganzen, allein die Sprache an sich, und also auch jede Sprache ist zu arm, sie kann sie nur nebeneinander gestellt nennen. Hier also sagt man: Schönheit und Erhabenheit, schön und erhaben, und es würde jenes Verschmelzen keinesweges durch das Wort deutlicher gemacht werden, wenn man Schönheit und Erhabenheit in Schönheiterhabenheit verwandeln wollte, ob ich gleich solche Kürzungen, als Kürzungen selbst anwende, wie z. B. oben §. II., wo ich die geistige und sinnliche Thätigkeit geistigsinnlich nannte.

Schönheit gehört zu den Eigenschaften, welche dem Sinnlichen nicht allein, sondern auch dem Geistigen beygelegt werden können, weil sie eines Daseyns in der Idee fähig sind. Oder auch umgekehrt: ein Begriff von der Schönheit ist möglich, weil sie als Eigenschaft auch dem Geistigen beygelegt werden kann. Solche Eigenschaften nun nenne ich daher auch, wie oben gesagt, geistigsinnliche Eigenschaften. Ueber diesen stehen die rein geistigen Eigenschaften: z. B. verständig, gut, weise u. s. w. Unter den geistig und sinnlichen Eigenschaften stehen die nur sinnlichen, welche nicht auf das Geistige angewendet werden können. Hierher gehören z. B. die Eigenschaften der Farbe, des Tastesinns u. s. w. Es giebt, obgleich in unserer Zeit nur allzuviel göttlich genannt wird, dennoch kein göttliches Grün und eben so wenig einen grünen Gott; es giebt allerdings eine Schönheit des Farbenspiels, aber es giebt kein Farbenspiel der Schönheit an sich.

Hieraus folgt: der Begriff der Schönheit muß auf Geistiges und Sinnliches angewendet werden können, und soll er auf Sinnliches angewendet werden, so muß in ihm eben so wohl musikalisches als auch plastisches Schöne ausgedrückt seyn, das Schöne also ohne Unterschied, von welchem der Sinne es zu erkennen ist.

Schönheit kann mit keiner Eigenschaft in vollkommenem, gänzlichen, zerstörenden Widerspruche stehen, als mit ihrem Gegensatze Häßlichkeit, denn als Eigenschaft soll sie der Unterordnung und Nebeneinanderstellung zu und mit andern Eigenschaften, der Verschmelzung mit diesen fähig seyn. Hieraus folgt: Der Begriff von der Schönheit müsse so ausgesprochen werden, daß er gesondert und verschmolzen mit andern Eigenschaften sich stets gleich bleibe.

Da jede Eigenschaft eine Einheit an sich ist, so erhebt eine jede auch den Gegenstand oder den Theil desselben, an welchem sie erscheint, in Beziehung auf sich selbst zur Einheit, in welcher die Ideen Einzelheit und Gesammtheit sodann liegen. Mithin auch die Schönheit thut dies. Sie kann aber nicht die Eigenschaft des Eines=seyns, oder Wesenheit selbst seyn, denn sie bringt diese nur in sich hervor, indem sie sich der Wesenheit selbst unterordnet. So erhebt sie z. B. den schönen Finger an einer Statue zu einem schönen Ganzen, während die ganze Gestalt, der sie mit dem Finger zugehört, häßlich ist. Wesenheit also wäre wiederum die Grund=Eigenschaft alles geistigen und sinnlichen Seyns, und durch diese müssen sich daher auch

alle

alle übrigen geistigen und sinnlichen Eigenschaften und folglich auch die Schönheit und Häßlichkeit bestimmen, aus der Wesenheit müssen diese sich insgesammt entwickeln lassen.

§. 16.

Ein Ganzes ist nur denkbar durch Theile, Theile nur denkbar durch ein Ganzes. Beyde Ideen schaffen sich gegenseitig. Zusammenhang ist der Zustand der Theile im Ganzen, ist die absolute Beziehung der Theile zu sich als dem Ganzen. Dieser Zustand der Theile ist also ihre nächste, ihre nothwendige Eigenschaft in Beziehung auf sich und das Ganze. Schon dieser Zusammenhang kann aber auch entweder schön oder häßlich seyn, mithin nur durch die Beziehung der Theile zu sich und zu dem Ganzen, denn anderes giebt es in der Idee Zusammenhang nicht. Wohl giebt es einen schönen Zusammenhang, wie einen häßlichen, aber in einer zusammenhängenden Schönheit ist, wie in einer zusammenhängenden Häßlichkeit, der Zusammenhang ein Pleonasmus. Es muß also zwischen Zusammenhang und Schönheit und Häßlichkeit desselben noch zwey antithetische, allgemeine Eigenschaften geben, durch welche Schönheit oder Häßlichkeit hervorgebracht werden. Zwey Eigenschaften, welche den Zusammenhang, als solchen, nur näher bestimmen. Diese Eigenschaften sind Uebereinstimmung und Widerspruch (Harmonie und Disharmonie). Eine von diesen wird die Beziehung der Theile zu sich

und zu dem Ganzen aussprechen, durch welche der Zusammenhang schön wird, die andere, durch welche er häßlich wird. Da nun die Schönheit und Häßlichkeit nicht bloß partiell, sondern auch total sollen seyn können, und ihre Wirkung auf uns nur analog ihrer selbst erfolgt, so ist die Schönheit nur als eine übereinstimmende (harmonische) Beziehung denkbar. Häßlichkeit aber setzt nichtübereinstimmende Beziehung der Theile unter sich und zum Ganzen voraus. Man dürfte sich nur auf den Instinkt berufen, um darin übereinzukommen, daß Schönheit eine übereinstimmende Beziehung sey. Denn wo wir z. B. einen Widerspruch schön finden, ist dieser stets einer höhern Uebereinstimmung untergeordnet und dadurch erst wird er schön.

Außer dem Zusammenhange hiernächst, als der absoluten (hier nur nothwendigen) Beziehung der Theile unter sich und zum Ganzen sind aber auch relative (hier so viel als nur mögliche und willkührliche) Beziehungen denkbar, z. B. der übrigen Eigenschaften unter sich und zu ihnen. Auch diese können folglich schön oder häßlich werden nur durch Uebereinstimmung oder Widerspruch. Nun erst sind die Begriffe Schönheit und Häßlichkeit entwickelt.

Schönheit ist Uebereinstimmung nothwendiger (absoluter) und nur möglicher und willkührlicher (relativer) Beziehungen der Theile unter sich und zu ihrem Ganzen.

Häßlichkeit ist Nichtübereinstimmung (Widerspruch) absoluter und relativer Beziehungen der Theile unter sich und zu ihrem Ganzen.

§. 17.

§. 17.

Die Schönheit, sagt man, hat Grade, hat einen Komparatif und einen Superlatif. Es giebt eine höhere Schönheit und eine höchste, ein Schöneres und ein Schönstes.

Die Schönheit des Höchsten, (das Höchste, der Höchste im höchsten Sinne ist es nicht ein und dasselbe?) die Schönheit Gottes wäre freylich auch die höchste Schönheit. Schönheit aber ist eine geistige und sinnliche, aber keine göttliche Eigenschaft. Nur Wesen, unterschieden von Gott, können das Beywort schön, können Schönheit bekommen. Allein, die Vielheit der Eigenschaften heißt Mannigfaltigkeit; wie nun die Allheit der Eigenschaften, zur Einheit vereint, die Schönheit des Universums (unter dem Gedanken Gott) bildet, so gewährt die Uebereinstimmung der größten Mannigfaltigkeit der Beziehungen als Einheit, das höchste Schöne im Universum, und der Komparatif wird dann so ausgedrückt: Je mannigfaltiger die relatifen und absoluten Beziehungen der Theile unter sich und zum Ganzen sind, welche übereinstimmen, desto höher ist die Schönheit. Die größere Häßlichkeit aber entstünde durch die mehrere Mannigfaltigkeit der relatifen und absoluten Beziehungen der Theile unter sich und zum Ganzen im Widerspruche.

§. 18.

"Einverstanden", sagte Bouterweck, "sind alle, „daß das Schöne empfunden werden muß.“ Dies

ist unbedingt wahr, denn unempfunden könnte das Schöne nicht zur Erkenntniß des Verstandes gelangen. Aber die Frage ist, ob es nur empfunden werden könne? Versteht man unter empfunden werden: gefühlt werden, so hat die Schönheit dies mit allem gemein, was auf uns einwirkt, und, daß sie empfunden werden muß, kann daher nie zum Grundstein ihrer Verschiedenheit von andern Eigenschaften dienen, die auch gefühlt werden. Das Wesen also der Schönheit kann nie daraus hervorgehen, daß sie empfunden werden muß, denn sie hat dies mit Anderem gemein. Auch ist dies Bouterweck's Meynung nicht, denn er sagt deutlich selbst: "Gefühl ist die Fähigkeit, auf sich ein„wirken überhaupt, und verschieden einwirken zu „lassen", und er gesteht dem Körper, wie auch der Seele Gefühl zu. Unter Empfindung aber begreift er das Resultat der Gefühle. Welches andere aber ist dieses, als das deutliche Bewußtseyn derselben? oder es wäre nicht mehr als das Gefühl selbst. Deutliches Bewußtseyn aber ist nur als Gedanke, mithin als Werk des Verstandes möglich. Das deutliche Bewußtseyn ist nicht Geistes-Anschauung im allgemeinen, sondern geht von der Verstandes-Anschauung insbesondere aus. Mich dünkt jedoch, Gefühl sey von der Fähigkeit, auf uns einwirken zu lassen, zu fühlen, verschieden, sey vielmehr der Zustand sey eine Thätigkeit in uns, wenn etwas auf uns einwirkt, sey es, daß wir uns der Einwirkung gern überlassen oder uns gegen sie sträuben. Empfindung (ein ebenfalls nur dunkler

Aus-

Ausdruck und Dunkelheit bezeichnend) ist der stete Zustand des Bandes (der Verbindung) zwischen Seele und Körper, zwischen Geistigem und Sinnlichem in uns, welcher durch ihre gegenseitige Wirkung hervorgebracht wird. Empfindung ist also nur Gefühl des Geistes und Gefühl der Zwiefachheit in uns. Gefühl des Körpers heißt im beschränkteren Sinne Gefühl. Daher sagen wir auch, der Ausdruck Empfindung sey edler als der: Gefühl; denn alles, was wir mehr auf den Geist als auf den Körper beziehen, nennen wir edler in der Bedeutung, wie es überhaupt vom Ausdruck gebraucht werden kann. Alles wird daher gefühlt und empfunden, was zur Seele gelangt, zum Geiste. Die Empfindung, wie das Gefühl, können aber von dem Verstande, Theil der Geisteskraft, gleichsam als höhere Kraft betrachtet, beurtheilt werden. Dies erst giebt das klare Bewußtseyn. Kann der Geist durch den Verstand sich kein deutliches Bewußtseyn verschaffen, weil das Gefühl, weil die Empfindung zu lebhaft in Anspruch genommen sind, so nennt er seinen Zustand Betäubung. So wird Betäubung durch das Gefühl des Körpers erregt, z. B. durch Schmerz; so aber auch geht sie vom Geiste aus, z. B. bey der Beschämung, beym Erstaunen. Sollte nun Schönheit zu den Empfindungen, zu den Gefühlen gehören, von denen wir kein deutliches Bewußtseyn, keinen Begriff erlangen können, so müßte sie in uns nur einen der Betäubung ähnlichen Zustand erregen.

Das deutliche Bewußtseyn wird aber auch wiederum empfunden, nur ist es deshalb nicht deutliches

liches Bewußtseyn, sondern es wird in dieses immer nur erst verwandelt durch den Verstand. Darum auch geht die Veredlung der Gefühle und Empfindungen des Körpers und Geistes von dem Verstande aus, und dies läßt sich zugleich dadurch beweisen, daß auch das Gegentheil durch den Verstand hervorgebracht werden kann. Sagt man also, es giebt eine physische Empfindung, eine moralische, eine intellektuelle und eine schöne, als die Verschmelzung von jenen, so heißt das nichts anders als, wenn sich der Verstand Klarheit, deutliches Bewußtseyn von der Verschiedenheit der Empfindungen verschafft hat, so nennt er sie verschieden, das aber heißt: der Verstand hat die Empfindungen nach in ihm wohnenden Begriffen von dem Objekte ausgesprochen, mithin darf er diesen nur auch anschauen und aussprechen, denn da dieser in ihm und nicht über ihn, wie der Begriff Gott, ist, so muß der Verstand jenen Ausspruch thun können. Der Verstand aber sagt nicht: Weil ich ein Verschmelzen des Physischen, Moralischen und Intellektuellen wahrnehme, (durch Gefühl und Empfindung) ist das Objekt schön, an welchem ich die Verschmelzung bemerke, denn hiernach wäre unbedingt jeder Mensch und nur der Mensch schön, sondern, weil ein Gegenstand schön ist, erregt er in mir auch ein schönes Gefühl, eine schöne Empfindung, welche nun auch nicht mehr aus jener Verschmelzung bestehen kann, wenn nicht das Objekt sie ausschließend an sich trägt. Oder, wenn man lieber will, weil ein Gegenstand anders seyn und andere Gefühle erregen

kann,

kann, so muß die Schönheit an sich gedacht werden, um sodann an den Gegenständen, wie an unsern Empfindungen und überhaupt überall, erkannt zu werden, wo sie ist. Das heißt, es ist ein Begriff von der Schönheit aufstellbar.

§. 19.

Nun ich mich erklärt habe, wie ich von Gefühl, Empfindung und Begriff denke, kann ich zum 16ten §. zurückkehren, von dem ich auszugehen habe.

Da ohne Zusammenhang weder Häßlichkeit noch Schönheit möglich ist, die letztere aber schon Uebereinstimmung (Harmonie), welche auch zwischen Unzusammenhängendem Statt finden kann, und jene schon Widerspruch (Disharmonie), welcher ebenfalls auch an und zwischen Unzusammenhängendem möglich ist, verlangt, so frägt sich, wenn ist Uebereinstimmung, wenn Widerspruch in dem Zusammenhange? Jene findet Statt, wenn die Theile der Gesammtheit das Streben des Zusammenhangens (spezielleres Streben als das der Gemeinschaftlichkeit) besitzen. Widerspruch aber waltet im Zusammenhange ob, wenn die Theile das Streben des Auseinander besitzen und dennoch zusammenhängen.

§. 20.

Nach jenem Begriffe von Kunst kann es häßliche Werke geben, welche dennoch Kunstwerke genannt zu werden

werden verdienen. Mag auch wohl seyn, daß es aus gleichem Grunde Künste geben kann, welche man Künste des Häßlichen nennen dürfte, wie man schöne Künste, oder Künste des Schönen annimmt, allein wir mögen das Häßliche nicht. Sein Widerspruch in ihm, jenes Streben der Theile auseinander ist die unmittelbare Gegenrichtung gegen das Prinzip unsers Daseyns. Sobald das Häßliche auf unser äußeres Gefühl wirkt, bringt es jenes Streben auseinander an ihm hervor, und das geistige Gefühl, die Empfindung, sich dagegen sträubend, bringt das heftigste Zueinander hervor, und so bildet sich der geistige Eckel oder Abscheu. Dieser pflanzt sich auf das sinnliche Gefühl fort, bewirkt eben dies an diesem, und so entsteht aus dem geistigen Eckel der physische, der, wenn wir seinen mimischen Ausdruck beobachten, das heftigste, streitende Zueinander ist. Darum erkennt der Spiritus rector in uns die zerstörende Wirkung der Häßlichkeit an und verwirft diese. Möchte immerhin das Gefühl des Häßlichen unangenehm seyn, darum würde der Verstand es nicht verwerfen. Er verwirft das Häßliche, nicht wie das Böse, oder als ein Böses, sondern als ein Gift, welches tödtend wirkt. Billiget oder duldet die Vernunft das Gräßliche oder auch Furchtbare und Schöne, so duldet sie doch nie das Gräßlich- oder Furchtbar-Häßliche. Ja, wie sehr uns das Häßliche widerstrebe, geht sogar daraus hervor, daß jeder Zusatz, jedes Beywort, selbst gräßlich und furchtbar, die Häßlichkeit mildert, dagegen die Schönheit

heit durch Spezialisirung, durch hinzukommende Beywörter für Vernunft und Gefühl nicht allein gewinnen, sondern auch verlieren kann, obgleich sie in sich selbst schon, wie oben gezeigt wurde, der Grade fähig ist. So verliert z. B. die Schönheit durch das Beywort: affektirt, und gewinnt durch das Beywort: erhaben.

§. 21.

Kunst im engern Sinne des Worts ist also wirklich Darstellung des Schönen, jedoch darf unter Darstellung nicht lediglich Versinnlichung außer uns (auch für andere erkennlich) verstanden werden, sondern wir müssen sie auch auf unser Inneres beziehen. Der Gedanke selbst nehmlich kann uns nicht anders werden, als durch, oder im Wort, oder in und als Gestalt. Was wir denken, denken wir in Worten, als Gestalt. Das heißt, die Verstandes-Thätigkeit (als Theil der gesammten geistigen, welche aus Verstand und Empfindung besteht) kann in uns, die wir nicht rein geistige, sondern an Sinne gebundene Geister sind, gar nicht anders, als sich selbst versinnlichend, darstellend erfolgen. Sinnliches und geistiges Gefühl hingegen sind wortlos. Wollen wir aber an ihnen die Verstandes-Thätigkeit kund thun, sie zergliedern, beschreiben, so geschieht dies wieder durch Worte, oder Gestalten. Darum z. B. drückt überall der Ton mehr Gefühl, und das Wort mehr Verstand aus.

§. 22.

Weil schon der Gedanke nur ist durch dessen Versinnlichung in uns, so giebt es freylich keine andere Schönheit an sich, als die des Gefühls, welche daher zwar Schönheit bleibt, aber aufhört, Schönheit an sich zu seyn, sobald sie genannt wird. Dieses Nennen als das einzige Mittel zum deutlichen Bewußtseyn zu gelangen vermag aber auch umgekehrt die Schönheit an sich, die Schönheit des Gefühls zu wecken, wie die Erfahrung lehrt, und dies beweißt daher die Analogie der Schönheit an sich und des Nennens (nicht des Wortes) derselben, als der andern Thätigkeit des Verstandes; beweißt, daß es dem Geiste möglich ist, durch Verstand die Schönheit des Gefühls nachzuahmen, oder auch den Begriff der Schönheit auszusprechen, die also eben so wohl gedacht, als gefühlt werden kann, möge sie immerhin oft gefühlt werden, ohne daß man sie nennt, und möge man sie immerhin oft nennen, ohne sie zu fühlen.

§. 23.

Streng genommen ist alles häßlich, was nicht schön ist. Was nicht häßlich ist, ist schön, jedoch nach Graden der Schönheit verschieden. Es giebt zwischen Schönheit und Häßlichkeit eben so wenig einen Mittelpunkt, eine Stufe, einen Uebergang, welchen man Nichtschönheit oder Nichthäßlichkeit nennen könnte, als es eine schöne Häßlichkeit oder eine häßliche Schönheit giebt,

giebt, wenn gleich Schönheit und Häßlichkeit sich partiell an einem Gegenstande und zwar stets eine dennoch der andern untergeordnet (Gleichgewicht und Gleichmaaß sind hier undenkbar) befinden können, wodurch sodann freylich ein häßlich und schönes Werk zugleich entsteht. Dieses häßliche und schöne Werk aber ist noch immer keine häßliche Schönheit, oder keine schöne Häßlichkeit zu nennen. Schönheit und Häßlichkeit haben Grenzen, aber sie gehen nicht ineinander über. Wenn hingegen der Komparatif der Schönheit nach §. 17. durch die mehrere Mannigfaltigkeit ausgedrückt wird, so muß die mindere Mannigfaltigkeit, also zuletzt Einseitigkeit (nicht mit Einheit zu verwechseln) zu dem mindest Schönen führen. So wird eine schöne Linie und selbst die schönste Linie, als solche, im gewöhnlichen Sinne keine Schönheit genannt. Das gewöhnlich sogenannte Nichtschöne oder Unschöne ist demnach, weder zwischen häßlich und schön schwebend, noch das minder und mindest Schöne, sondern es bildet sich dadurch, wenn die Schönheit entweder anderem untergeordnet, nicht vorwaltender Zweck gleichsam der Wesenheit wird. Findet über dieses eine solche Unterordnung der Schönheit bey ihrem mindesten Grade Statt, so ist der Sprachgebrauch wohl zu entschuldigen, wenn er ein Nichtschönes gestattet, oder Dinge, an denen die Eigenschaften Schönheit oder Häßlichkeit nicht, sondern anderes vorzüglich in Betracht gezogen wird, weder schön noch häßlich nennt.

§. 24.

Häßliche Kunstwerke giebt es, aber es wäre ein fruchtloses Bemühen auch die Kunst des Häßlichen in Künste zerlegen zu wollen, genug, daß es in allen Künsten Schönes und Häßliches giebt. Kunst, daraus folgend, kann auch nicht nach der Verschiedenheit der Schönheit in Künste zerlegt werden, wenn gleich, in ihrem beschränkteren Sinne, Darstellung des Schönen ihr Zweck ist. Man kann also z. B. nicht mit Recht sagen: die Landschaftsmahlerey ist das mannigfaltig Schöne und die historische Mahlerey das einfach Schöne. Es giebt historische Gemählde, in welchen der Geist auf das mannigfaltigste angesprochen wird und doch sind diese Gemählde sehr einfach. Die Zerlegung der Kunst in Künste muß nach andern Rücksichten, und zwar schon als Kunst in uns (es wird sich späterhin zeigen, in wie fern hier Kunst Poesie genannt wird,) nach Rücksichten der Versinnlichung gesondert werden, denn sind Verschiedenheiten der Schönheit nach ihrem Begriffe möglich, so müssen sich diese auch in allen Formen, in allen Künsten äußern können. Es müssen also diese Verschiedenheiten der Schönheit (nicht das Mehr oder Minder, nicht die Grade derselben,) sich eben sowohl in der plastischen, als musikalischen Kunst finden, und Schönheit selbst ist nicht verschieden, weil sie plastisch oder musikalisch versinnlichet wird, durch plastische oder musikalische Kunst dargestellt werden kann, sondern, ist sie in sich verschieden, so ist sie es auch in allen Künsten auf gleiche Weise.

Noch

Noch weniger kann die Schönheit selbst als verschieden angenommen und verschieden genannt werden, nach nur solchen Eigenschaften, die nicht zur Wesenheit als solcher gehören, sondern nur nach solchen Eigenschaften, welche die Wesenheit, in dem sie sich ihr einverleiben, besondern Zwecken unterordnen. So giebt es, wenn es auf Erläuterung des Begriffes Schönheit ankommt, keine tragische und keine komische Schönheit. Aber das Tragische wie das Komische kann schön seyn, und noch dazu jedes auf verschiedene aus dem Begriffe Schönheit folgende Weise.

§. 25.

Vor allem müssen die Verschiedenheiten der Schönheit aufgesucht werden, welche aus ihrem Begriffe hervorgehen, denn, weil nach ihnen die Kunst nicht in Künste abgetheilt werden kann, so kann mit um so größerem Rechte die Schönheit aller derer Künste, deren Zweck Darstellung des Schönen seyn soll, nach ihnen gewürdert und beurtheilt werden. Sie werden also die unmittelbaren Standpunkte der Kritik der Kunst.

Mehrere Aesthetiker begannen ihre Zergliederung mit einer Verbindung. Schiller, vom Subjekt ausgehend, kam zu den Gegensätzen sentimental und naiv. J. P. Richter gieng zwar objektiv und doch auch vermischend beym Zergliedern zu Werke. Das Romantische stellte er oben an, mit vollem Recht, dann setzte er Erhabenheit und Lächerliches einander gegenüber, und

nannte jene für das Auge mathematisch oder optisch, für das Ohr dynamisch und akustisch und für das Innere sittlich oder handelnd. Erhabenheit, sagte er, ist das angewandte Unendliche. Wie angewandt, oder wie anzuwenden? Und nun Unendliches mathematisch, akustisch, und doch auch sittlich! Wäre seine Erklärung passend, so könnte man nicht mehr, wie noch jetzt vermuthen, daß nicht aus der Anwendung des Unendlichen sondern aus dem Wie dieser Anwendung der Karakter des Erhabenen hervorgehe.

§. 26.

Nach dem 19ten §. ist erklärt, was die Uebereinstimmung sey, welche die Beziehungen der Theile zu sich und dem Ganzen haben sollen. Diese Uebereinstimmung ist als solche daher allerdings Gleichheit, aber sie setzt nicht Gleichheit der Theile, welche übereinstimmende Beziehungen haben, voraus. Sie wäre demnach Gleichheit auch bey der größten Ungleichheit des Zusammenhanges. Ungleichheit der zusammenhängenden Theile und übereinstimmendes Zusammenhängen sind nähmlich vereinbare Ideen. Hieraus folgt, daß die Verschiedenheiten der Schönheit nur aus beyden, aus den absoluten Beziehungen und aus den relatifen hervorgehen können. Jene, aus den absoluten Beziehungen entspringenden, sind, streng genommen, Grundverschiedenheiten, sind Kathegorieen gleichsam der Schönheit und es wird sich späterhin zeigen, daß die aus den relatifen Beziehungen entspringenden Verschie-

den

denheiten eben so mannigfaltig seyn können, wie es das Universum ist, soweit wir es kennen und darum giebt es auch nur in diesem unendlich mannigfaltigen Sinne eine tragische, komische, eine sinnliche, moralische, intellektuelle Schönheit u. s. w. Es wird sich aber auch späterhin ergeben, daß diese Verschiedenheiten immer den kathegorischen Verschiedenheiten und ihren Verschmelzungen untergeordnet bleiben müssen und gar nicht anders bestehen können.

§. 27.

Die Verschiedenheiten der Schönheit, welche aus der absoluten Beziehung der Theile hervorgehen, können im Allgemeinen nur zweyerley seyn, indem der Zusammenhang (ob schon in ihm stets die Ideen Einzelheit und Gesammtheit liegen) bald mehr zur Idee Gesammtheit als Einzelheit, mehr zur Idee Verschmelzung, als Sonderung, mehr zur Idee des ineinander, als zu der des miteinander und an- und untereinander, bald also dem eben jetzt mit angedeuteten Gegentheile angehört. 1) Jene Schönheit nenne ich die romantische, 2) diese dagegen die offenbare, deutliche, klare. Auch mir genügen die Worte offenbar, klar und deutlich nicht, und ich wollte es sagte mir jemand ein streng das bezeichnendes Wort, was ich bezeichnen will.

Es bedarf keiner Auseinandersetzung, daß aus der ersten, aus der romantischen Schönheit andere Verschiedenheiten der Schönheit selbst (ausgenommen Grade

derselben) nicht hervorgehen können, weil die Idee Verschmelzung, Gesammtheit ihr zum Grunde liegt.

Dagegen entspringen aus der Idee Sonderung allerdings noch andere Verschiedenheiten, als:

a) Beruht die Idee der Sonderung auf Unterordnung der Theile unter sich, so entsteht die erhabene Schönheit, das Grandiose. So ist z. B. der Gedanke: Heerführer und Heer stets erhaben.

b) Geht aber die Idee der Sonderung aus Nebeneinanderordnung hervor, so bildet sich die naive Schönheit. So ist der Gedanke, das Bild eines versammelten Volkshaufens naiv schön, wie es das Bild der Wiese mit vielen Blumen auch ist.

c) Theilt die Idee Sonderung ein Ganzes in wenige Theile, so bildet sich, die einfache, schlichte Schönheit. So ist der Gedanke des Erdballs in Erdtheile zerlegt und durch wenige Meere oder durch nur eines verbunden, eine einfache, schlichte Schönheit.

d) Theilt aber die Sonderung ein Ganzes in viele Theile, so bildet sich das Zarte. Wer z. B. die Erde als lauter Sandkörner denkt, denkt nur Zartes, wie groß auch die Anzahl der Körner seyn möge. Daher gehört, um dieses Bild vollständig zu machen auch noch die Verbindung der Körner hinzu, denn sonst fehlt der Zusammenhang, nun denke man sich diese Körner, durch Körner verbunden. So bildet sich das Zarte.

e) Wird ein kleines Ganze groß dargestellt gedacht, ohne daß

daß die Sonderung es in viele Theile zerlegt, so entsteht das Kolossale. Daher können wir das Kolossale, wenn wir ihm sogleich nahe sind, nicht ganz umfassen, von ihm keinen Gesammt-Eindruck empfangen, sondern müssen uns erst von ihm entfernen, wo es dann für uns aufhört kolossal zu seyn. Aber die Sonderung zerlegt dabey nicht in viele Theile, darum z. B. sehen wir an einer kolossalen Statue nicht mehr von der Menschengestalt, als sonst auch. Wir sehen die Menschengestalt, wenn sie kolossalisch vor uns steht, nicht vergrößert und in viele verbundene Theile zerlegt, wie durch ein Mykroskop. Nein, es dünkt uns nur als könnten die wenigen Theile einer noch größern Gesammtheit angehören. Denken wir uns einen Widder als Sternbild, so ist dies kolossal.

f) Aus dem Kolossalen, wenn wirklich die zuletzt genannte mykroskopische Vergrößerung und Verdeutlichung (also immer wieder Sonderung) vorgenommen wird, entspringt die Karrikatur der übertriebenen Wahrheit, wie ich sie in Spezie so nenne, denn

g) auch aus dem zarten Schönen entspringt eine Karrikatur, welche ich zum Unterschiede von jener die Karrikatur der übertriebenen Schönheit, oder das Zierliche nenne. Sie entsteht nehmlich wenn die Verbindung der vielen Theile selbst zur Idee Sonderung beyträgt.

h) Wird hiernächst etwas Großes als klein gedacht,

so entsteht das niedliche Schöne, dessen Karrikatur das burleske Schöne ist. Die letztere z. B. erfolgt, wenn jemand ein Gestirn sich als einen wirklichen Widder denkt mit seinen gewöhnlichen Eigenthümlichkeiten seiner Größe.

Es kann zum Vortheil dieser Kathegorieen angeführt werden, daß man nach gleichem Verfahren, auch das Wesen des Häßlichen zergliedern kann.

Diese Kathegorieen gewährten also spezielle Eigenschaften der Schönheit und so kann man an einem Kunstwerke zwar in der weitern Bedeutung des Wortes Kunst, aber nicht in der beschränkteren (als Darstellung des Schönen nehmlich) die gleichgewichtige Vereinigung derer Eigenschaften wahrnehmen, die hier zur Spezialisirung der Schönheit selbst dienen. In einem Kunstwerke, dessen Zweck Darstellung des Schönen ist, giebt es nur uneigentlich Erhabenheit und Schönheit, eigentlich giebt es da nur erhabene Schönheit. Doch um nicht in Wortgrübeley mich zu verlieren, will ich keinesweges dem Sprachgebrauche Grenzen setzen.

Nach diesen Grundverschiedenheiten der Schönheit gehen Erhabenheit, Naivetät, Schlichtheit, Zartheit, Kolossalität, Niedlichkeit u. s. w. aus der Wesenheit und insbesondere aus dem Zusammenhange der Theile eines Wesens hervor, und indem ich sie hier sogleich der Schönheit untergeordnet darstellte, schnitt ich eine Menge fremdartiger Ideen ab, welche nicht ausbleiben können, wenn man jetzt z. B. im weiten Gebiete alles Sinnlichen und Geistigen aufsucht, was erhaben genannt

zu

zu werden verdient, um dann erst zu prüfen, wenn es auch schön genannt zu werden verdiene.

§. 28.

Das Romantische, als bey weitem mehr die Idee der Gesammtheit als der Sonderung, ist mit Recht auch das Wunderbare genannt worden, wenn man aus der Idee des Wunderbaren, das Unwahrscheinliche, Unglaubliche wegläßt. Mag das Wort romantisch entsprungen und zu der Bedeutung gekommen seyn die es jetzt hat, wie auch immer, gewiß ist's, daß wir kein erschöpfendes, teutsches Wort dafür haben.

Das Romantische spricht unser Auge wie unser Ohr an. Seinem Wesen nach, wie ich es angab, ist es an sich schon zum Generischen gehörig. Es findet sich in allen Künsten.

So die Vorstellung des Romantischen aufgefaßt dünkt es mich auf das gemeinste, wie auf das höchste, (dies letztere heißt immer das dem Geiste am nächsten, das gleichsam Geistigste) anwendbar. So ist das Romantische des Gedankens, der Empfindung und des Gefühls in den nun schon bekannten Bedeutungen, welche ich mit Empfindung und Gefühl verknüpfe. So wirkt, um nun von Dingen außer uns zu sprechen, romantisch nicht die deutlich erkannte Welle, aber das Wogen des Meeres, so die in Lichtduft verborgene Landschaft, der Nebel, die Nacht, der Schatten und Lichtstrom auf uns. So ist nur in der Ferne ein Gebirge romantisch,

zeigen sich seine Theile in der völligen Sonderung, so erscheint es am häufigsten wild erhaben, zuweilen naiv. So wirkt schon das Portament, das Schleifen und Verschmelzen und Hinüberziehen der Töne in aller Musik, so wirkt das Beharren auf einem Tone (Monotonie) unter Bedingungen, so auch das Rauschen des Baches und des Windes, weil es immer fort zu dauern scheint, romantisch. Es läßt sich daher mit Recht sagen: Es ist außer uns nichts romantisch schön, aber es kann alles demungeachtet romantisch auf uns wirken, romantisch werden in uns, wie alles eigentlich nur Spezies ist und doch durch Fernung und also auch in uns generisch wird.

Es ist nun auch selbst faßlich, warum die Religion der Heyden und so auch heydnische Poesie im höheren Sinne minder romantisch genannt wird, als die christliche Religion, die Religion, welche Einen einzigen Gott lehrt und in dieser Idee einer einzigen, höchsten Einheit alles unterordnet. Dessen ungeachtet läßt sich auch entgegnen, daß das Romantische des Heydenthums mannigfaltiger seyn müsse, als das des Christenthums.

Die Ideen Ruhe, Leben, Unendlichkeit, Ewigkeit, Gott u. dgl. m. sind an sich schon romantisch, weil sie zwar nicht anders von uns gedacht werden können als Sonderung in sich tragend, aber den Geist am meisten Gesammtheit denken und empfinden lassen. Dagegen sind die Ideen Länge, Breite, gerade, krum u. dgl. m. an sich nicht romantisch, können aber dazu

erhoben

erhoben werden, z. B. schon durch den Zusatz unendlich. Z. B. unendlich lang, unendlich breit, gerade, krum u. s. w.

Das Romantische hat sich fast in keine Aesthetik fügen wollen, sollte das nicht daher gekommen seyn, weil es in seinem Innersten, so ganz verschieden von jeder andern Schönheit ist? Weil es durch seine Nebelferne gleichsam das besondere Schöne und Häßliche verwandelt in romantisches Schöne?

Jede Erscheinung wirkt, da sie zuerst durch das sinnliche Gefühl die Empfindung anspricht (einen Total-Eindruck macht) romantisch, dann erst sondern wir und finden die offenbare, die klare, die deutliche Schönheit. Daher thut z. B. eine goldene Krone auf einer Madonnen-Bildsäule wehe, weil sie gleich Anfangs gesonderten Eindruck macht, ehe der Total-Eindruck erfolgte.

"Romantik", sagt Richter, "ist Mondschein, Phi„losophie ist Sonnenlicht, und Schiller steht zwischen „beyden mit dem Tageslicht der Reflexions-Poesie. „Nannten die Griechen schöne Künste Musik, so ist „Romantik die Sphären-Musik. Das Romantische ist „ein unsichtbarer, aber mächtiger Blumenduft." Alle diese Bilder führen, wie mich dünkt, zu dem zurück, wie ich die romantische Schönheit erklärte.

§. 29.

Ich weiß zwar wohl, daß das Wort offenbar nicht genügend ausspricht, was es soll, denn es duldet

noch

noch den Gegensatz verhüllt, und wenn auch romantische Schönheit eine verhüllte genannt werden kann, so ist doch nicht jede Verhüllung romantisch. Da in der offenbaren Schönheit der Zusammenhang so bewirkt ist, daß er die Idee Sonderung mehr als die der Gesammtheit wecken soll, so kann diese Schönheit nicht an Romantischem gefunden werden, kann nur an solchen Ideen sich äußern, die nicht ausschließend der rein geistigen Eigenschaften fähig sind. Hiermit nähert sich also gleichsam in uns die Schönheit mehr und mehr der Sinnenwelt. Die offenbare, die klare Schönheit, da sie wiederum der Spezialisirung fähig ist, steht als Genuß vor uns, und dies war auch, wie mich dünkt, der Grund, warum sie bis jetzt nicht als Genuß aufgestellt wurde und warum die Sprache für sie kein, nur sie entwickelndes Wort besitzt. Als Genuß und Spezies zugleich betrachtet, ist sie recht eigentlich die Schönheit der Wahrheit als eines geistigen Resultates. In dieser Rücksicht ist jede mathematische, jede philosophische Wahrheit schön. Ja in dieser Rücksicht giebt es keine Wahrheit, die, als solche, nicht auch zugleich schön genannt werden könnte und daher zeigt sich in der Häßlichkeit des Geistigen immer auch Unwahrheit. Die klare Schönheit wird deshalb auch bey weitem mehr in gewissem Sinne von dem Verstande erkannt, als empfunden; sie ist die Schönheit, auf welche Bouterweck durch die intellectuelle Empfindung hindeutet, die noch gar wohl von der Empfindung zu unterscheiden ist, wenn der Verstand z. B. eine Chaconade

rade errathen hat. Diese Empfindung ist die Folge jener Schönheit der Wahrheit, aber nicht sie selbst.

Diese offenbare, klare Schönheit hat ihre Arten.

§. 30.

Ich nannte als erste Art der klaren, offenbaren Schönheit, die erhabene, die grandiose. (§. 27. a.) Unterordnung ist bey ihr in der Idee Sonderung. Wir müssen also bey dieser Schönheit wahrnehmen, wie es hier einen in sich obersten Theil giebt, aus dem die andern hervorgehen. Auf diese Weise wirkt z. B. der Anblick übereinander gethürmter Wolken erhaben. Auf diese Weise strebt jede erhabene Schönheit, plastisch oder musikalisch ausgedrückt, nach Einer poetischen Grundidee zurück, in welcher wir durchaus wiederum einen gleichsam höchsten Gipfel derselben erkennen. Darum findet man im Erhabenen Haupt- und Nebengestalten; in erhaben schönen Thaten Haupt- und Nebenmomente. In den Hauptgestalten wiederum findet man einen Hauptkarakter und in diesem ein Gefühl klar und deutlich ausgesprochen, welches der Gefühlsreihe gleichsam oben ansteht, dem alle Gefühle, alles Thun der Haupt- und Nebengestalten untergeordnet ist. So zergliedere man sich, (ganz abgesehen davon, ob die Hauptgestalt im Vorder- oder im Mittel- oder im Hintergrunde stehe, abgesehen davon, ob sie größer als die andern dargestellt sey, denn dies gehört nur zur Verkörperung,) wie in der Idee das Bild des

Han-

Hannibals mit seinem Heere, beym Uebergang über die Alpen vor uns schwebt. Erblicken wir alles dem Gedanken an den Hannibal, der Vorstellung von ihm untergeordnet, sind die Alpen und das Heer nur da, um ihn zu zeigen, so ist das Bild erhaben. Kaum, daß wir die Alpen deutlicher, klarer, mehr als den Hannibal sehen — müssen wir das Bild anders benennen. Es heißt sodann, die Alpen beym Uebergang des Hannibals. Wähnen wir nun aber die Alpen, den Hannibal und das Heer gleich klar zu sehen, so entsteht ein naif Schönes. Die Erhabenheit ist verschwunden und man müßte das Bild überschreiben: Hannibal, sein Heer und die Alpen.

Das erhabene Schöne ist wiederum einer doppelten Verschiedenheit fähig, indem nehmlich die Unterordnung, mit einem ebenmäßigen Verhältniß der untergeordneten Theile zu einander verbunden ist, oder Unebenmäßigkeit des Verhältnisses Statt findet. Im ersten Falle entsteht die ruhige Erhabenheit, im letzten die wilde Erhabenheit, oder das Ungeheuere, welches nun noch immer von dem Kolossalen sehr verschieden ist. (§. 27, e.) Die ruhige Erhabenheit setzt voraus, daß die Vergrößerung oder Verkleinerung der Theile ein Gleichmaaß habe, der zweyte Theil um so viel größer oder kleiner, als der erste werde, wie der dritte gegen den zweyten, der vierte gegen den dritten. Diese Proportion in den Theilen empfängt wiederum ihre Grade je größere Mannigfaltigkeit sie empfängt. Darum ist z. B. ein Trochäus minder erhaben, als ein

Dakty-

Daktylus, der eine lange und zwey verschieden kurze Sylben zu haben pflegt. So ist ein Hexameter, in welchem nur Daktylen, oder nur Spondäen sind, minder erhaben, als Versmaaß jedoch nur betrachtet, als ein Hexameter, in welchem die Versfüße verschieden sind, wodurch die Proportion der Längen und Kürzen mannigfaltiger wird. Erhaben sind die meisten Klopstockischen Versmaaße. Ruhig erhaben wird auf gleiche Weise jeder Gedanke, jede Empfindung, jede That.

Das Ungeheuere hingegen, wo keine Proportion mit dem Begriff der Unterordnung sich zu vereinen scheint, (obwohl im höchsten Sinne allerdings auch) zeigt sich, wenn man Klopstocks und Ossians Versmaaße gegeneinander vergleicht, an den letztern.

§. 31.

Als zweyte Art der offenbaren, klaren, deutlichen Schönheit nannte ich die naife. Das Wort naif, beynahe so verschieden gedeutet, als oft gebraucht, muß so ausschließend bestimmt werden, als ich es in Rücksicht der Schönheit §. 27, b. gethan habe. Dem einen ist naif, so viel wie unbefangen, unbewußt. Wenn man diese Deutung weiter verfolgen will, so läßt sie sich auf die Idee nebeneinanderstellende Sonderung zurückführen. Einem andern ist, noch spezieller, naif nichts mehr, als eine Unschicklichkeit, oder wohl gar Unzüchtigkeit mit reinem Herzen, oder mit Unwissenheit verbunden. Allerdings kann Unwissenheit, kann ein reines

Herz

Herz naif seyn und dabey Unschicklichkeiten begehen, aber das ist das Naive nicht selbst. Verfolgt man aber auch hier wiederum das Naive, so geht es zurück auf die Idee einer Sonderung, als Nebeneinanderstellnng und jenes reine Herz und jene Unwissenheit waren in jenem speziellen Falle nur die Beweggründe für die Nebeneinanderstellung. Das Naive kennt kein Höheres, kein Tieferes. Noch andere suchen im Naiven stets etwas Komisches. Allerdings giebt es viel naif Komisches, aber das Naive kann auch tragisch seyn. Daß wir aber so viele naive Handlungen für komisch erklären, liegt darin, daß in bürgerlichen Verhältnissen die Idee Unterordnung vorherrschend ist und ein naives Gemüth daher oft anstößt. Dies aber beweißt nicht das Wesen der Naivetät selbst. Wenn ein Bauernkind mit einem Vornehmen spricht, wie mit seines Gleichen, wie mit seinen Eltern und Freunden, so ruft die Menge, welche das Wort naif misbraucht, aus: Wie naif! Zeigt es sich aber eben so gegen Freunde des elterlichen Hauses, dann sagt sie nur: das Kind sey nicht blöde. Warum das? Dort fiel ihnen die stets naive Natur des Kindes mehr auf, weil es dem Vornehmen begegnete, wie seines Gleichen. Unverdorbene, unverkünstelte Kinder sind stets naif, nicht weil sie unwissend, bisweilen unschicklich, nicht weil sie in höherer Bedeutung gut, nicht weil sie froh und zuweilen zufällig komisch sind, sondern weil ihnen die Idee der Unterordnung fremd ist. Daß sich in Ihnen die Idee Unterordnung aufregt mit den Jahren, spricht noch deutlicher für meine Behauptung.

Liebe

Liebe und Gehorsam der Kinder gegen Ihre Eltern entspringen keinem Gefühle der Unterordnung. Erwacht dieses Gefühl, so verwandelt sich der Gehorsam in Unterthänigkeit.

Naives und Erhabenes, wenn sie vereint in Kunstwerken vorhanden seyn sollen, wie ich, z. B. die griechische Kunst im Allgemeinen betrachtete, diese Vereinigung in ihr zu finden glaube, bringen eine Verschmelzung von beyden hervor, so, daß man im Grunde die höchste Annäherung an das Generische der offenbaren, klaren, deutlichen Schönheit zu sehen wähnt, dagegen man eigentlich römische Kunst als solche, mehr erhaben nennen muß. Diese Verschiedenheit aber glaube ich in den Karakteren beyder Völker begründet zu finden.

§. 32.

Theilt die Idee Sonderung (§. 27, c.) ein Ganzes in wenige Theile, so bildet sich die einfache, die schlichte Schönheit. So ist der Gedanke an den Erdball, indem man ihn in Erdtheile (Welttheile genannt) zerlegt, und durch ein Meer verbunden denkt, eine einfache Schönheit. Einfach steht hier dem vielfach, aber nicht dem mannigfaltig entgegen, ob es gleich dieses zugleich mit begreift. Lieber noch würde ich Einfalt in dem Sinne anstatt Einfachheit setzen, in welchem man von dem Herzen die Einfalt rühmt, nicht aber in dem Sinne, in welchem man sie für Unwissenheit oder Dummheit gelten läßt. Entsprechender noch dürfte daher die Benennung schlichte

Schönheit seyn. Diese schlichte, einfache Schönheit kann ihrem Wesen nach, weil sie die Ideen Gesammtheit und Sonderung auf gleiche Weise erleichtert, als die gemüthlichste betrachtet werden, als diejenige, die man zu erkennen am wenigsten des geschärften Verstandes bedarf, und die aus eben diesem Grunde auch den meisten gefallen, obwohl nicht immer einen sehr tiefen Eindruck machen wird, wenn sie gesondert sich zeigt, und nicht mit andern Arten der Schönheit, etwa mit Erhabenheit, oder Naivetät, verknüpft ist. Darum z. B. wird eine schöne Linie, als Linie, von wenigen bewundert, oder für schön gehalten werden. Die schlichte Schönheit ist es daher auch, welche dem erhabenen, wie dem naiven Schönen überall leichtern Eingang verschafft und auf eben die Weise unsere Seele erfüllt, wie die Durchsichtigkeit des Edelsteins, oder wie das Licht, wenn es die zarten Blätter am Baume zu durchglühen scheint, unter dem wir stehen und aufwärts blicken. Ist das Romantische dem Nebel gleich, oder der Nacht, wenn sie alles verhüllen, so ist die schlichte Schönheit dagegen das reine Licht, nicht sein Reflex, aber auch nicht der Brennpunkt eines Hohlspiegels. Einfachheit des Gedankens, der Ausführung desselben, Einfachheit der Gruppirungen, Drapirungen, der Melodie, der Harmonie, des Versmaaßes, der Empfindungen, kurz in allen spricht uns Einfachheit günstig an, und weil sie uns erfreut, wenn gleich nicht entzückt, oder erhebt, so pflegen wir einen nur einfach-schönen Gegenstand einen hübschen zu nennen. Wo sich die Einfachheit zeigt wird

sie,

sie, als das leicht verständliche, auch selbst mit andern Schönheiten vereint, den ersten Eindruck, den Total-Eindruck bestimmen.

Sie ist es, die auch in nur sinnlichen Künsten Statt finden kann, die sich mit der sinnlichen Zweckmäßigkeit sehr wohl vereint. Sie war den Griechen und war der Raphaelischen Zeit Italiens heilig. Aber sie war in Kleidung, Sitten, Mobilien u. s. w. in Frankreich, wie in Teutschland, selten zu finden, sondern Zierlichkeit stand an ihrer Stelle. Das treffendste Beyspiel bleiben die mit tausend Zierathen versehenen Geräthschaften der altfränkischen Zeit.

§. 33.

Ganz anders als die schlichte Schönheit, ihr aber nicht entgegengesetzt, denn der Gegensatz wäre Ueberhäufung, zeigt sich die zarte Schönheit, deren Schwester das Zierliche ist. In der zarten Schönheit theilt die Idee Sonderung das Ganze in viele Theile. Hieraus folgt von selbst, daß die Theile in der Idee ihrer Gesammtheit als klein erscheinen. In der schlichten Schönheit ist verschiedene Größe der Theile denkbar, und weil der Theile wenige sind, so werden einige um so größer, andere um so kleiner gegen die Gesammtheit erscheinen, dennoch ist ihr Zersplitterung der Gesammtheit fremd. Diese aber findet in der zarten Schönheit Statt. Daher das Gefühl, welches uns beym Anblick des Zarten überrascht, und welches sich immer

vermehrt, je kleiner das Ganze selbst ist, welches als zart in viele Theile getheilt erscheint, das Gefühl nehmlich, es sey das Zarte auch leicht zerbrechlich. Daher das bey weitem auch mehr getheilte Gefühl bey allem Zarten. So wirkt die Tändeley auf uns; so jeder schöne Schmuck, den ich deshalb auch von der Zierath, als dem nur Zierlichen unterscheide; so wirkt das Pizzikato in der Musik; so unterscheidet sich dieses Pizzikato von dem nur deutlichen Abstoßen der Töne; so verträgt jedes Zarte sich auch nicht mit Stärke und Kraft. Zart wirkt die flatternde Variation, so auch überall der Scherz, der schon darum aufhört es zu seyn, wenn er nicht mehr zart ist. Diese zarte Schönheit gleicht einer goldenen Halskette, welche aus vielen, kleinen Gliedern zusammengesetzt ist. Wenn wir die reine, zarte Elegie näher prüfen, rein sagte ich, damit man an keine romantische Elegie denke, welche ganz ein Anderes als diese ist, so finden wir, daß sie die Gefühle der Trauer mehr und mehr zergliedert, hierdurch zart und also das wird, was sie seyn soll.

§. 34.

Von der kolossalen Schönheit hatte ich §. 27. vorausgesetzt, daß ein Kleines als groß dargestellt oder gedacht werde, ohne daß die Idee Sonderung deshalb das Ganze in viele Theile zerlege. Das Kolossale, welches nicht mit dem Ungeheuern verwechselt werden darf, weil es sich diesem, aber auch dem Erhabenen und

sogar

sogar dem Naifen (woraus nach meiner Meynung der Humor seine Bilder entwickelt) zugesellen kann, setzt also die schlichte Schönheit voraus, kann ohne diese nicht gedacht werden, wenigstens sind Zartheit und Kolossalität nur in gewissem Sinne vereinbar. Jene nehmlich kann sich nur als außerwesentlich an, nicht in dem Kolossalen zeigen. Z. B. eine zarte Verzierung an einer kolossalen Statue. Und im Grunde fühlt es sich an diesem Beyspiele schon, wie so ganz beyde Ideen einander nachtheilig werden, wie sie den Gesammt-Eindruck stören.

Ein Kleines soll groß gedacht werden. Also die Wirklichkeit, die Außenwelt wird hier Maaßstab. Wie im Grunde Groß und Klein nur relatife Begriffe sind und es immer noch ein Größeres giebt, bis zur Idee Universum, so soll also das Kleinere größer gedacht, viel größer, um so viel größer gedacht werden, bis wir es nach dem Verhältnisse bekannter Größen, ähnlicher Dinge wirklich groß, übermäßig groß zu nennen berechtiget werden. Des Menschen Ideenkreis wurde nur geweckt durch Anschauung, und es ist nicht anders möglich, als daß seine Innenwelt zum Theil nur aus eingesogener Außenwelt bestehn, daß seine Innenwelt, nicht dem Stoffe ähnlich, nur von der äußern die Form entlehne, nein, daß Stoff und Form ihr von außen gegeben und nur das Höhere, rein Geistige durch diese Anschauungen geweckt werde. Das ist, zum Unterschiede von jedem höhern Geiste, der an Sinne gebundene menschliche Geist, daß sein Denken und Empfin-

den nur geistig sinnliche Wesenheit empfangen, die nach unwandelbaren, die nach Gesetzen Gottes mit dem Universum zusammenhängt, zu welchem das Geschöpf Gottes gehört. Was einer geistig sinnlichen Wesenheit in dem Menschen unfähig ist, liegt außer seinem Erkenntniß-Vermögen. Darum also beruht wiederum alle Vorstellung auf Maaß, Maaß des Raumes, Maaß der Zeit. Dann erst nennen wir das Maaß Raum und Zeit, weil beyde nur sie messend erkannt werden. Das Kolossale ist daher nicht mehr und nicht minder Format und Maaß einer Größe zu nennen, als jede andere Erscheinung, trete sie vor die äußern oder nur vor die innern Sinne, oder, was bey dem ersten Falle stets, bey dem letztern aber nicht Statt findet, vor äußere und innere Sinne zugleich. Im Kolossalen wird ein Kleines groß gedacht. Wir denken den Gegenstand verhältnißmäßig ausgedehnter, einen größern Raum um ihn her ausfüllend. Nicht nur den Theilen unter sich lassen wir ihre Grundverhältnisse, sondern erlauben ihnen auch keine mehrere Annäherung an uns, keine ungewöhnliche Verdeutlichung. Darum wählte ich oben das Beyspiel der mykroskopischen Verdeutlichung, dieses Auseinander, ob schon nicht im vollen Sinne dieses Wortes. Durch diese Verdeutlichung wird das Kolossale nicht erreicht. Wenn wir uns eine Maus in der Größe eines Elephanten gemahlt, oder in Stein gehauen denken, so dürfen wir an ihr dennoch keine mykroskopische Deutlichkeit erkennen. Porträts (die niederländische Schule hat deren aufzuweisen), welche so ausgeführt sind,

sind, daß man, nimmt man ein Vergrößerungsglas zu Hülfe, jedes Härchen der Wange, jedes Schweißloch der Haut erkennt, sind nicht kolossal. Wenn diese nehmliche Ausführlichkeit auch bey einer kolossalen Gestalt Statt fände, so würde sie dennoch keiner, der Deutlichkeit wegen kolossal nennen. Diese Verdeutlichung bildet nur Uebertriebenes, bildet eine Karrikatur, die, wenn sie wiederum übertrieben wird, häßlich ist. Jene Deutlichkeit veredelt daher kein Bild, es sey auch nicht kolossal, sondern verwirklichet es. — Hier wiederum finden wir uns gestützt auf einen uns angeborenen Maaßstab für unsere inneren und äußeren Sinne und den hieraus folgenden Eindruck des Schönen auf uns. Ein Elephant, ein Thurm, ein Berg, das Meer, weil sie groß sind, sind darum noch keine kolossalen Ideen, kolossale Vorstellungen oder Bilder. Man drückte deshalb auch jenes Verhältniß übermäßiger Größe immer dadurch aus, daß man sagte, mehr als Lebens-Größe. Das hieß größer, als man sonst gewohnt ist die Größe der Gestalt zu erblicken. Da nun der bestimmte Maaßstab der Lebens-Größe nicht gefunden werden kann, so setzt das Kolossale voraus: daß die Idee mehr vergrößere, als der Gedanke der Möglichkeit der Lebens-Größe es erlaubt. Darum z. B. meyne ich, war der Jupiter des Fidias wirklich kolossal, und der Jupiter selbst läßt sich gar nicht anders denken, allein bey dem Apollo Belvedere ist die mehrere, als sonst bey Menschen gewöhnliche Größe noch nicht vollkommen kolossal zu nen-

nen, oder, wenn man lieber will: das Kolossale der Apollo-Gestalt ist nur den übrigen Gedanken des Künstlers bey der Statue untergeordnet, dort bey dem Jupiter aber ward es Zweck an sich und das übrige ordnete sich dem Gedanken der Kolossalität unter.

§. 35.

Bey jener Ausführlichkeit einiger niederländischer und teutscher Mahler müssen wir noch das Vergrößerungsglas zu Hülfe nehmen, um die treue Nachbildung der Einzelheiten zu entdecken. Ein anderes aber entsteht, wenn man den Gegenstand um etwas, oder um viel, oder um soviel sich vergrößert denkt, daß man die größere Deutlichkeit der Einzelheiten, durch deren Vergrößerung bezwecken kann. Hier also tritt die totale Vergrößerung gegen die Verdeutlichung der Theile zurück. So fällt uns, wenn wir einen Floh in naturhistorischen Werken um so viel vergrößert abgebildet sehen, daß man seine Glieder alle erkennen kann, weit weniger die Größe der Abbildung, als die Deutlichkeit auf. Diese Deutlichkeit ist also die Grenze, das fernste Ende gleichsam der Idee Sonderung — weiter, und es entsteht durchaus das Auseinander der Häßlichkeit.

Denkt man sich einen Karakter als Karrikatur der Wahrheit, was ist er anders als diese übertriebene Deutlichkeit der Theile? In dieser Deutlichkeit der Theile aber, kann man daher auch mit Recht sagen, berühren sich immer die Extreme, und demnach

nach steht das Ganze als minder bedeutend da. So ist, beyläufig bemerkt, unser teutsches Lustspiel leider geworden durch Kotzebue, welcher, hätte er weniger Witz gehabt, nie dem Hogarth auf dem Theater ähnlich geworden wäre; sein Witz hielt sich an die Einzelheiten und baute so aus diesen heraus die Karaktere. Auch unsere Musik hat im Opern-Styl, durch den Hang zu komischer Musik, allerdings nicht selten die Gestalt einer Karrikatur der Wahrheit.

§. 36.

Aus dem zarten Schönen entspringt ebenfalls eine Karrikatur, wenn die Verbindung der Theile selbst die Idee Sonderung befördert. Auf diese Weise entsteht aus dem wirklich Zarten die Zierlichkeit. Ich hatte oben für die zarte Schönheit das Bild einer Halskette aus vielen, kleinen Gliedern bestehend, gewählt. Dies beybehalten entsteht das Zierliche, wenn die Verbindung selbst, als Theil, betrachtet wird, und nun zur Idee Sonderung beyträgt, in gewissem Sinne also im Ganzen Haupt- und Nebentheile erzeugt, Haupt- und Nebentheile aber coordinirt gedacht werden. Eine Halskette dieser Art würde z. B. einzelne Edelsteine nicht dicht nebeneinander, sondern getrennt von einander und mit kleinen Kettchen verbunden zeigen.

Aus der Idee des Zierlichen entspringt aller Zierath, wenn er vom Schmuck unterschieden wird. So entspringt aus dem Zarten Schönen die zierliche Ara-

beske, so finden wir Karaktere zierlich, in denen die Verbindungen ihrer Zusammensetzung selbst darauf hinzielen das Gemisch zu sondern, und, wenn wir die altfränkische Grazie zergliedern, gleicht sie nicht jener zierlichen Halskette? Nichts anders bewirken auch die Zierathen der Musik.

Aber auch das Zierliche grenzt an das Häßliche, und leicht geht hier die Idee Sonderung in das völlig häßliche Auseinander über.

Wenn man von Karrikatur überhaupt spricht, so findet sich dieses Zierliche und jenes Verdeutlichen der Theile, so findet sich Karrikatur aus Wahrheit mit der Karrikatur aus Schönheit nicht selten vereint, und dies hat wohl dazu beygetragen, daß man das Wesen der Karrikatur selbst nicht ganz deutlich aussprach, daß man keinen Begriff dafür aufstellte, daß die Karrikatur von einigen aus der Idee des Häßlichen abgeleitet werden sollte, daß man nicht einig wurde, ob man sie überall schön nennen dürfe, ob man gleich ihren angenehmen Eindruck nicht leugnete, den sie zu machen vermag, wenn sie aus Hogarths und Lichtenbergs Geiste hervorströmt. Einen Eindruck, den sie gewiß auf jeden und auch auf den macht, der das Erhabene höher schätzt, als die ernsthafte Karrikatur.

§. 37.

Wird etwas Großes, klein dargestellt oder gedacht, so entsteht das niedlich Schöne. So findet der, wel-

welcher noch nicht gewöhnt ist bey verkleinertem Maaßstabe dennoch das Hohe, Edle zu erkennen, jeden verkleinerten Maaßstab niedlich. So z. B. würde ein Wilder in einem Miniatur-Gemählde, und sey es von der höchsten Bedeutung, doch vor allem die Verkleinerung selbst, als das Niedliche bewundern oder belächeln. Aus keiner andern Idee entsprangen in allen Sprachen die Diminutifen. Z. B. Augenblickchen für Augenblick. Allein aus diesem Beyspiele selbst ergiebt sich, daß das Niedliche auch entsteht, wenn das Kleine noch kleiner dargestellt gedacht wird. Das heißt aber doch immer das verkleinerte erst sich groß denken in Beziehung auf die nachherige Verkleinerung, und dies geschieht in der Idee nach eben den Gesetzen, nach welchen ein versammelter Volkshaufe in einer teutschen Stadt glaubte, der Komet, welcher sich im Sommer 1811 sehen ließ, werde vor dem einen Stadtthore, wo ein großer, freyer Platz ist, niederfallen. Bey dem Anblick des Sternes in der ungeheuern Ferne war dem gemeinen Menschen der Gedanke wirklicher Größe nicht möglich und er fand seine Meynung vom Niederfall des Kometen gar nicht für lächerlich, dagegen dem, der die Idee der Größe des Kometen einmal gefaßt hat, jene Vermuthung lächerlich und das Bild für die Größe des Kometen selbst als niedlich vorkommen muß. Das Lächerliche in jener Idee, die einige naif zu nennen geneigt seyn werden, ist also keinesweges nothwendig für die Niedlichkeit. Ich führte §. 27. das Beyspiel an, daß es burlesk sey, wenn sich jemand das Sternbild, den Widder, in

der

der Gestalt und Größe eines wirklichen Widders dächte. Auch hier zeigt sich Niedliches und Lächerliches gepaart, aber darum ist ihre Einverleibung nicht nothwendig. Allein gewiß ist es, daß das Niedliche sich nicht gern mit dem Erhabenen und mit dem Ernsten verschmelzet, daher wir auch gemeiniglich bey einem erhabenen, schönen Mintatur-Gemählde wünschen, der Mahler möchte einen größern Maaßstab gewählt haben. Das Niedliche gesellt sich lieber zum Naifen und zum Lächerlichen. Wir finden es am häufigsten in nur sinnlichen Künsten oder da angewendet, wo die höhere, geistige Kunst zur Verschönerung der sinnlichen beyträgt. Z. B. bey Gemählden auf Tassen, Tellern u. s. w. Darum auch wird selbst der, dem die höhere Abstraktion für die Kunst gegeben ist, das Niedlichste (auch das Fleißigste) gegen das Erhabene einigermaßen zurücksetzen und es am liebsten mit Lächerlichem oder auch mit Naifem vereinigt sehen. Mit dem Lächerlichen, sagte ich, welches jedoch nicht zu den Grundverschiedenheiten der Schönheit gehört, sondern aus den relatifen Beziehungen der Theile unter sich und zu ihrem Ganzen hervorgeht, wie das Tragische auch, weil jede Grundverschiedenheit sich mit Tragischem und Komischen mehr oder weniger verbunden denken läßt.

§. 38.

Nach dem zeither Gesagten bedarf es kaum der Erwähnung, daß mehrere Grundverschiedenheiten der Schönheit einer Verschmelzung und Einverleibung in einem

einem Gegenstande fähig ist. Das eben macht die Kunst und die Schönheit so vielumfassend und, mit uns selbst fortschreitend, unendlich (die Kunst ist innerhalb ihrer Grenzen unendlich), daß, wie nun einmal die Außenwelt zur Innenwelt, gleichsam zur Rede im höchsten Sinne dieses Wortes für die Innenwelt geworden, die Ideen: Stoff und Form und wiederum Stoff an der Form des Stoffes u. s. w. wechseln und so die Verschmelzung jener Verschiedenheiten möglich machen, wenn auch nicht völlig.

So gewiß daher romantische Schönheit von ganz anderm Prinzip ausgeht, als die offenbare; so läßt sich doch ein Zustand denken, in welchem die romantische Schönheit gleichsam einen nur dünnen Schleyer über die Klarheit wirft und so diese, wie diese sie, mildert und ein Mittel hervorbringt, welches ein ähnliches Gefühl in uns erregt, wie das ist, wenn wir in der Ferne einen Flug Vögel in der Luft kreisen sehen, der bald nur eine Wolke zu seyn scheint, bald wiederum den Flug der einzelnen Vögel uns kund thut. Freylich könnte man mir entgegen, daß hier nur ein schnelles Auseinander, nicht ein wahres Verschmelzen, Statt finde. Mag immerhin seyn. Das schnellste Aufeinander ist das Leben und doch wird es auch als Einheit gedacht, als ein Gedanke ausgesprochen. Zeit und Raum, zwey unverschmolzene Begriffe werden in uns Einheit, dies mag sogar für die Unsterblichkeit des Wesens bürgen, welches diese Vereinigung vorzunehmen vermag. — Und wollen wir die Vereinigung

des

des romantisch und klaren Schönen noch lebhafter fühlen, so dürfen wir nur die Mondschein-Landschaft betrachten.

Das Universum zeigt eigentlich den steten Wechsel und die rastlose Verschmelzung der Grundverschiedenheiten der Schönheit, darum ist es das Schönste, und zwar von uns, die wir dem Universum angehören, unnachahmlich und unfaßlich. Durch uns hervorgebracht und von uns empfunden verbindet sich die eine oder die andere Grundverschiedenheit der Schönheit bald mehr und lieber mit der einen, als mit der andern. Dies beweißt und deutet uns nur unsere Grenzen, die Grenzen unserer Kunst an und der schöpferische Genius, als menschlicher Geist, kann nicht über diese Grenzen hinaus, daher war zwar die Kunst früher als die Kritik derselben, und es wurde früher Schönes gebildet, als man Aesthetiken schrieb, aber dennoch kann auch unser Schönes, weil es seine Grenzen hat, nicht allein empfunden, sondern auch vom Verstande erkannt und definiret werden.

§. 39.

Der Unterschied ist in der Wirklichkeit auch wohl nur der: Einer sündigt nicht gegen das Gesetz des Schönen ohne das Gesetz zu kennen, während der andere nicht dagegen verstößt, weil er es kennt. Andere, mit und ohne deutliche Anschauung des Schönheits-Gesetzes sündigen rastlos dagegen. Man hat in neuerer Zeit angefangen Aesthetik und Kritik der Kunst

für

für entbehrlich zu halten, weil durch sie noch keiner Künstler geworden sey. Dieser Angriff ist gerecht, wenn er gegen die Aesthetik gerichtet ist, welche in der Philosophie zu schauen war, wie die altfränkische Grazie in der Mahlerey und Gartenkunst. Zum Theil ist jener Angriff aber auch nur geschehen, um dem Angreifer das Ansehen eines wahren Aesthetikers, vor andern, zu geben.

Wie Gefühl und Empfindung die Thätigkeit des Verstandes wecken, so auch wecken sie ihn recht eigentlich nur um ihrer selbst willen. Sie sind es selbst, die ihn zu ihren Führer erwählen, weil sie in sich nicht selten Streit empfinden. Der Verstand ist es also wiederum, der nicht die Regigkeit des Gefühls und der Empfindung abstumpft, oder die Empfänglichkeit für Gefühle und Empfindungen schwächt, sondern er läutert, schärft das Gefühl. Er bringt hervor, daß man zwar eine bey weitem geringere Anzahl Kunstwerke für schön und vortrefflich hält, als andere, die sich lediglich mit der Regbarkeit ihres Gefühls begnügen, dagegen aber macht er unser Gefühl fähig, das Schöne in seiner Tiefe zu empfinden. Während also das Vortrefflichste, wie das minder Gelungene auf den nur regbaren, gefühlvollen Menschen gleich, oder wenigstens ziemlich gleich einwirkt, weil er nicht unterscheidet, sondern alles genießt, wobey er sich recht glücklich fühlt, spart jener, mit geläutertem Gefühle sein Gefühl nur für das höchste, für das schönste Kunstwerk auf. Freylich sticht er dann neben denen, die damit

beschäftiget sind, ein mittelmäßiges Kunstwerk wie Götterspeise zu genießen, durch seine Kälte ab und wird daher auch gern ein kalter Kritiker gescholten, dagegen aber wird ihm ein Höheres zu Theil, wenn sich ihm das Schönere zeigt. Während alsdann die andern längst aufgehört haben zu genießen, vervielfältigt sich sein an sich schon höherer Genuß und steht nur erst in der klarsten, reinsten, geistigen Empfindung des Unendlichen der Schönheit still.

Und wenn nun eine Läuterung des Gefühls vorgenommen werden soll, wohin kommt man denn anders, als zur Anschauung der Gesetze des Schönen, oder welches dasselbe ist, zur Betrachtung der Wesenheit des Schönen? Wer Anatomie oder Botanik studiert, findet auch wohl einiges, was zum Gefühl des Schönen führt, aber nur zur Aufregung desselben, nicht zu seiner Läuterung. Den unmittelbaren Weg geht die Kritik der Kunst, welche den Gegenstand als solchen betrachtet, oder geht die Aesthetik, wenn man diese, zum Unterschiede von jener, die Zergliederung unserer Gefühle und Empfindungen bey dem verschiedenen Schönen nennen will.

Wenn alsdann der Künstler, der durch Kritik der Kunst, der durch Aesthetik seine Gefühle läuterte, zu bilden, zu schaffen beginnt, so denkt er freylich nicht an die Gesetze, die ihn die Kritik lehrte, er soll es auch nicht, oder höchstens nur dann, wenn er das Geschaffene verbessern will, allein die Kritik der Kunst

wirkt

wirkt doch auf sein Werk, nehmlich durch ihr Resultat, durch sein geläutertes, geschärftes Gefühl.

Die Franzosen drückten sich stets gegen die Aesthetik und Kritik der Kunst heftig aus, indem sie die Philosophen beschuldigten, sie wollten die Künste mechanisiren. Es ist jetzt sogar unter den Teutschen Mode zu sagen: der junge Künstler, z. B. der Mahler, solle nur viel Vortreffliches sehen, solle seine Phantasie durch lesen der Dichter bereichern, der junge Musiker solle recht viel schöne Musik hören, ohne sich um Aesthetik zu bekümmern. Allerdings. Was auf diesem Wege erreicht werden kann wird erreicht. Das Gefühl wird immer reger, lernt auch allmählig Grade der Schönheit unterscheiden, und ist die Seele kraftvoll genug, so gelangt sie auf diesem sehr angenehmen, aber weiten Wege zu einem niedlichen Resultat, zu dem nehmlich, daß sie Kunstwerke bildet, welche aus tausend schönen Erinnerungen zusammenflossen und deren ganze Originalität nur das Umrühren dieser Erinnerungen zu erkennen giebt. Auch würden jene Antiästhetiker finden, wenn sie nur näher prüfen wollten, was sie hassen (weil sie nicht prüfen reden sie dagegen), daß unverkennbar der Zweck jenes vielen Hörens und Sehens kein anderer ist, als: der junge Künstler soll sich endlich eine Aesthetik, eine Kritik der Kunst abstrahiren, jedoch nur fragmentarisch und ohne wahrhaft logischen Zusammenhang. Eine solche Aesthetik wird dann passend genug, von dem sehr reizbaren und doch dunkeln Sinn unserer Eßwerkzeuge den

Nahmen für sie entlehnt, verfeinerter Künstler-Geschmack genannt. Diesen Vorwurf des Antiästhetizismus mache ich den meisten Kunstakademieen und insbesondere einer Menge der ausgezeichneten Künstler, deren Genius sie ohne Aesthetik hoch gegen andere gestellt hat, weshalb sie denn auch glauben, daß ihr Genius sie selbst nicht höher gestellt haben würde, wenn sie die Philosophie zum Mittel ihrer Gefühlsläuterung gewählt hätten. Der Unterschied, dünkt mich, spricht sich am deutlichsten so aus: Jene Antiästhetiker wünschen, der junge Künstler solle recht viel sehen und dann urtheilen lernen, und mich dünkt er solle wenig sehen und das wenige scharf beurtheilen, in allen Einzelheiten richtig empfinden lernen, dann wird er nicht allein richtiger sehen, sondern auch mehr an dem sehen, was er sieht. — Ich räume darum jedoch sehr gern ein, daß der Künstler zuerst mit dem Höchsten, mit seinem schaffenden Zwecke beginnen soll, nehmlich, mit dem Bilden, denn hiermit endet er auch; allein im Mittel stehe die Läuterung seines Gefühls für das Schöne und dafür sorge die Philosophie, keineswegs aber ein unmäßiges Verschlingen von Anschauungen und eben so wenig ein übermäßiges Schaffen. Dies letztere giebt ihm nur Fertigkeit, jenes erschwert es ihm seine Eigenthümlichkeiten kund zu thun.

§. 40.

Alles ist nur schön oder häßlich (§. 23.), mithin auch jeder Zustand unseres Gemüths. (Häßlich und

Hassens-

Hassenswürdig sind verschieden). Es läßt sich ein konsequentes System darauf bauen, wenn man die Empfindung, oder die Geistesthätigkeit überhaupt, als Objekt betrachtet und sie zuförderst in schöne und häßliche, dann nach den verschiedenen Arten und Graden der Schönheit und Häßlichkeit eintheilt. Alle Triebe, Neigungen, Leidenschaften, alle Tugend, alles Laster, alles Wissen hat Arten und Grade der Schönheit oder Häßlichkeit und es ließe sich am Ende wohl beweisen, daß die höchste, menschliche Tugend, vereint mit höchster Weisheit der höchste Grad geistiger Schönheit sey, und hiernach würde das Leben des Tugendhaftesten und Weisesten, als Einheit gedacht, das höchste Werk der geistig-sinnlichen Schönheit seyn. Allein auf diesem Wege, der eigentlich Seelen- und Tugend-Lehre und die gesammte Philosophie aus den Begriffen Schönheit und Häßlichkeit entwickelt, würde, um das Bild beyzubehalten, alles Land in einen Weg verwandelt werden, und mich dünkt das Land sey nicht um der Straße willen, sondern diese um des Landes willen da. Um also nicht diese Verwandlung vorzunehmen, werde ich immer nur Schönheit und Häßlichkeit als Objekte betrachten, wenn ich auch jetzt einmal Empfindungen zergliedern und aus ihnen das entwickeln muß, was ich sodann als relative Beziehungen der Theile zum Ganzen, dem Begriffe Schönheit unterordne.

§. 41.

Es giebt generische Eigenschaften, welche Geistes- und Gemüths-Zuständen mit der Außenwelt gemeinschaftlich zukommen und zwar durch die Außenwelt, weil sich in ihr die Innenwelt verstehen lernte. Dahin gehören auch Schönheit und Häßlichkeit. Es giebt aber auch reingeistige und reingemüthliche Eigenschaften, welche nur erst auf die Außenwelt übertragen werden können, um durch diese sich darzustellen. Reingeistige und gemüthliche Eigenschaften, welche daher, zwar nicht aus dem Wesen der Schönheit selbst hervorgehen, die aber bald die Schönheit sich, bald sich der Schönheit unterordnen und also entweder über die Schönheit erhaben sind, aber nicht ohne Schönheit, oder die als Uebereinstimmung der relativen Beziehungen der Theile in der Gesammtheit sich äußern, Spezialitäten der Schönheit werden. So giebt es z. B. keine Schönheit, in deren Wesenheit Ernst oder Heiterkeit begründet wären, und doch trägt jede geistige Schönheit das Kennzeichen des Ernstes oder der Heiterkeit an sich. Geistige Schönheit darf nicht für gleichbedeutend mit geistiger Kunst, deren Zweck immer die Darstellung des Schönen ist, genommen werden. Geistige Kunst bildet geistige und sinnliche Schönheit, oder eine von beyden. Sinnliche Kunst aber bildet ausschließend nur sinnliche Schönheit, und es bedarf künftig der nähern Untersuchung, ob nicht die Schönheit z. B. des Goldes größer ist, als die einer Statue, wenn man die geistige Schönheit der Statue

nicht

nicht sieht. Sinnliche Kunst bildet Schränke, Tische, Stühle u. s. w., welche nur sinnliche Schönheit an sich zu tragen brauchen, aber das Werk der geistigen Kunst, z. B. die Statue zeigt sinnliche und geistige Schönheit vereint. Wenn man das Lachen selbst abbildete, als Statue, oder Gemählde, so ist es als sinnliche Schönheit weder ernst noch heiter, aber als Abbild des Gemüths-Zustandes ist es heiter. Darum auch lacht der krampfhafte Körper eines Kranken, aber wir sehen wohl, daß der Geist ernst ist und darum finden wir dieses Lachen für keinen Beweis der Heiterkeit. Beyde, Ernst und Heiterkeit sind Zustände der Seele und so generell, daß die Seele nur zwischen beyden wechseln, daß die Außenwelt nur den einen oder den andern Zustand in der Seele erregen kann. Oft, wenn wir die Innenwelt in sich selbst vergleichen, ist die Seele heiter, wo sie ernst seyn sollte und ernst, wenn sie heiter seyn sollte.

§. 42.

Auch wohl Scherz und Ernst pflegt man einander gegenüber zu stellen, und dann heißt Ernst: der Wille eine ernsthafte Geistes-Stimmung hervorzubringen, und diese Stimmung zugleich selbst. Scherz aber heißt alsdann: die Absicht Heiterkeit zu erwecken, und das, was Heiterkeit erregt. In diesem Sinne des Unvollkommenen Sprachgebrauchs nehme ich den Ernst nicht. Mir deutet das Wort keine Absicht, sondern einen Zustand an, mithin kann es freylich auch einen Zustand

des Willens andeuten. Heiterkeit, nicht Scherz, steht dem Ernste gegenüber, wenn dieser ein Zustand ist. Ernst ist aber kein ruhigerer Zustand, als die Heiterkeit, denn es giebt eine heitere, wie eine ernste Ruhe, wenn gleich keine völlige, denn diese ist gleichgültig. Es giebt aber auch eine sehr wilde Heiterkeit und einen sehr wilden Ernst. Allein im letzten Falle empfangen Heiterkeit und Ernst andere Nahmen. Der Zustand eines Lustigen ist mehr als Heiterkeit, der Zustand eines Trauernden mehr als Ernst. Beyde aber, Lustigkeit und Traurigkeit, können uns angenehm oder unangenehm seyn. Es beweißt das Generische der Zustände Heiterkeit und Ernst, daß sie beyde der Ruhe angehören, aber sich auch auf das unruhigste kund thun können. Auch nicht in der Zufriedenheit oder Unzufriedenheit der Vernunft entweder mit der Empfindung, oder mit dem sinnlichen Gefühl, oder mit beyden ist die Verschiedenheit des Ernstes und der Heiterkeit gegründet, denn die Vernunft führt immer nur zum höchstmöglichen Gleichgewicht zurück und dieses heißt, im gegenwärtigen Falle, heiterer Ernst, oder ernste Heiterkeit, während die Vernunft selbst gleichgültig ist, nehmlich im völligen Gleichgewicht. Vielmehr darf man sagen: So lange die Vernunft jenes Gleichgewicht nicht hergestellt hat ist die Gemüthsstimmung ernst und heiter. Das heißt, Ernst und Heiterkeit sind in der Empfindung als solcher, nicht in dem Verhältnisse der Unterordnung unter die Vernunft gegründet.

§. 43.

§. 43.

Eben so gewiß ist aber auch, daß in der Empfindung selbst, ohne Rückblick auf die Vernunft eine undeutliche (aber darum doch machtvolle) Billigung oder Mißbilligung ihrer selbst gegründet ist, welches also mehr als Angenehmheit oder Unangenehmheit andeutet und weniger als deutliches Bewußtseyn ist, denn das letztere setzt die klare Anschauung des Verstandes voraus. Angenehmheit und Unangenehmheit hiernächst gehen nur aus dem Maaße des Anspruchs an das Empfindungsvermögen, Anspruchs an seine Reizbarkeit hervor. Nur das Mehr oder Weniger macht z. B. Gefühl zur Wollust oder zum Schmerz. Erreicht die Trauer ihr höchstes Maaß, so erregt sie eben sowohl Schmerz, wie der höchste Grad der Lustigkeit. Alsdann sind beyde unangenehm.

Billigung oder Mißbilligung setzen zwar Bewußtseyn, aber nur undeutliches voraus, darum bleibt es immer auch wahr, daß die höchste Billigung, deutliches Bewußtseyn voraussetzt und sodann aus dem Urtheil hervorgeht. Undeutliches Bewußtseyn nun ist die Wirkung der Empfindung auf den Verstand ohne Rückwirkung desselben auf die Empfindung. Bey diesem undeutlichen Bewußtseyn bleibt also die Empfindung immer an sich selbst gewiesen, ob sich gleich ihre Thätigkeit in doppelter Richtung befindet, in der nehmlich auf den Verstand und in der auf das auf sie Einwirkende. Billiget nun die Empfindung sich selbst, so ist diese letztere Richtung nur

der Einwirkung auf sich hingegeben. Mißbilliget aber die Empfindung sich selbst, so strebt sie gegen diese Einwirkung, ob sie dieselbe gleich nicht hindern kann. Wenn nun Heiterkeit jene Billigung und Ernst diese Mißbilligung ist, so ergiebt sich von selbst, nachdem wie ich das Angenehme und Unangenehme erklärt habe, daß beyde, Heiterkeit und Ernst, angenehm oder unangenehm werden können.

Instinkt nenne ich die Fähigkeit des Empfindungsvermögens das Gefühl und die Empfindung billigen oder mißbilligen zu können. Instinkt ist also mehr, als jenes dunkle Bewußtseyn, aber auf dieses gegründet. Hierdurch ist z. B. das scheinbare Gefühl mancher Pflanzen, von dem Instinkte der Thiere verschieden. Jenes scheinbare Gefühl der Pflanzen ist ein noch Allgemeineres aber Dunkleres, als das Gefühlsvermögen, die Fähigkeit nehmlich auf sich einwirken zu lassen und diese nenne ich Organisation. Es ist hier nicht der Ort, mich wegen dieses Gebrauches des Wortes Organisation zu rechtfertigen. Es gehört auch nicht hierher zu untersuchen, ob man allen drey Natur-Reichen, oder nur zweyen, dem Pflanzen- und Thier-Reiche, Organisation zuschreiben dürfe. Hier genügt es zu wissen, wie ich diese Stufenfolge nehme. Pflanzen und Thierreich besitzen Organisation. Das Thierreich besitzt Gefühl und Empfindung vor dem Pflanzenreich, und der Mensch Vernunft vor den Thieren voraus. Mit Instinkt versehen, sind Thiere und Menschen bald ernst, bald heiter, aber die

Thiere

Thiere sind nie im heitern Ernst, oder in ernster Heiterkeit, dieser Zustand ist nur dem Menschen möglich, durch das Verhältniß seiner Empfindung zur Vernunft, durch die Einwirkung der Vernunft auf die Empfindung.

§. 44.

Vom Viel oder Lange, zu Viel und zu Lange (Quantitatifen und Sukzessifen) kann hier noch nicht die Rede seyn. Auch nicht davon, wenn und wie sich Heiterkeit in Ernst verwandelt und wie die Individualität hierin die größten Verschiedenheiten erzeugt. Wenn von der Verschiedenheit des Ernstes und der Heiterkeit die Rede ist, kann die Verschiedenheit nur an dem Gegenwärtigen aufgesucht und es muß zugleich von dem Verhältnisse der Empfindung zur Vernunft weggesehen, dieses Verhältniß nicht gesehen werden.

Heiterkeit nenne ich die Billigung der Empfindung ihrer selbst, Ernst dagegen ist die Mißbilligung der Empfindung ihrer selbst. Darum mißbilligen sich Heiterkeit und Ernst gegenseitig und nur die Vernunft zwingt sie zur Ausgleichung. Darum auch bedarf der Heitere weniger der Vernunft, hört sie weniger, als der Ernste. Das Zartgefühl erzeugt Heiterkeit. Wir sind, wenn die Vernunft noch nicht entschieden hat, ernsthaft und der geistige Lichtpunkt macht uns anfänglich mehr als heiter, dann heiter ernst. Darum endlich auch klagen die Menschen, daß das Leben nie heiter genug und der ernste Zustand dauerhafter sey, als der heitere.

§. 45.

Zum Beweiß, daß Heiterkeit jene Billigung, Ernst hingegen die Mißbilligung der Empfindung ihrer selbst ist, darf man nur den Instinkt zu Rathe ziehen, sobald die Vorstellungen vom Angenehmen oder Unangenehmen entfernt worden sind. Wie beyde, Ernst und Heiterkeit angenehm oder unangenehm seyn können, so kann dagegen der Ernst sich nicht in Heiterkeit verwandeln, wenn nicht das Einwirkende verschieden ist; endlich auch, wenn wir ohne strenge Prüfung des Sprachgebrauchs im gewöhnlichen Leben sagen, es wirke etwas angenehm, so meynen wir, es sey das Einwirkende etwas, was auf den Heitern sehr angenehm wirke. Was thun wir z. B. um einen Trauernden zu erheitern? Wir nähren nicht seinen Schmerz, dies würde ihm auch angenehm seyn. (Alle Heitern sind daher dem Trauernden unangenehm.) Nein, wir zählen auf seinen Instinkt, thun absichtlich etwas, ihm, freylich so wenig als möglich, aber doch unangenehmes, wovon wir glauben, daß es, wenn sein Instinkt die Empfindung in Heiterkeit verwandele, ihm angenehm werden könne. Einen Trauernden erheitern heißt also nicht ihm angenehme Empfindungen für unangenehme geben, sondern es heißt nur billigende für mißbilligende geben und Trauer ist nur ein höherer Grad, eine besondere Art des Ernstes mit speziellerem Nahmen.

§. 46.

Von der sogenannten leblosen Natur kann man weder sagen sie sey heiter, noch sie sey ernst, noch sie sey gleichgültig. Dagegen ist die Vernunft weder ernst noch heiter, aber gleichgültig und nur durch die Empfindungen, empfängt der Geist die heitere oder ernste Stimmung, welche die Vernunft, als das nur Urtheilende, nicht Empfindende des Geistes zu beschwichtigen und in heitern Ernst oder ernste Heiterkeit zu verwandeln sucht. Wohl also dem Menschen, daß er nicht bloß urtheilen, daß er auch empfinden kann. Darum sogar, wie sehr auch die Vernunft sich bemühe, kann sie den Menschen nie ganz gleichgültig machen, denn auch der höchste Grad menschlicher Empfindungslosigkeit ist doch nicht ohne Empfindung. Selbst im traumlosen Schlummer findet nicht Empfindungslosigkeit in voller Bedeutung Statt.

§. 47.

Warum aber, könnte man fragen, vermag die todte Natur auf die Gemüthsstimmung des Menschen so sehr zu wirken? Ihn bald ernst, bald heiter zu stimmen? Warum erregt hier das felsige Thal Ernst, dort die blühende Ebene Heiterkeit, wenn das Thal und die Ebene nicht den Zustand des Ernstes oder der Heiterkeit an sich tragen, diesen Zuständen ähnlich sind? Sie wirken, weil sie die absoluten Verschiedenheiten der Schönheit an sich tragen, die sie beym Anblick

blick der Gegenden in uns darstellen, wie alles Angeschaute auf unsere Empfindung, verstärken oder verändern nur unsere Gemüthsstimmung, sie selbst aber sind unveränderlich. Allein auch ihnen gelingt der Einfluß auf das Gemüth nicht zu jeder Zeit. Der Ernste und noch mehr der an den Ernst Gewöhnte, oder der Ernsthafte geht durch lachende Gegenden, ohne seinen Ernst mit Heiterkeit zu vertauschen und der nun einmal zur possenhaftigen Heiterkeit gestimmte Narr sieht auch die erhabenste Gegend nicht mit Ernst.

Die leblose Natur wird man nie für lächerlich finden, selbst die Aequator-Pflanzen, von denen viele etwas Affenartiges in ihrer Gestalt haben, wird man nicht für wahrhaft lächerlich halten. Faßt man dagegen die lebendige Natur ins Auge, so können die Sprünge eines Füllen oder einer Ziege, so kann die Stimme des Esels allerdings Lachen erregen. Nur der lebendigen Natur sind Ernst und Heiterkeit gegeben.

§. 48.

Es ist nun auch unverkennbar, daß nur geistige Kunst, Heiterkeit und Ernst, diese generellen Gemüthsstimmungen eines empfindungs- oder gefühlsfähigen Objektes darzustellen vermag; oder, daß Kunst im allgemeinem Sinne des Wortes nur da Ernst und Heiterkeit, mit der Schönheit vereint, oder ihr untergeordnet darstellen kann, wo sie dem Gegenstande Gemüthlichkeit beylegt. Wenn es also der Sprachgebrauch

brauch gestattet, von dem einen Landschafts-Gemählde zu sagen, es ruhe ein hoher Ernst darauf, so heißt das so viel: es sey ein ernster Karakter darauf sichtbar, also ein Geistiges, Gefühlsfähiges. Allein es geht der Darstellung lebloser Natur nicht anders, als dieser Natur selbst, sie trägt nur eine oder die andere Art der Schönheit an sich, und empfinden wir diese, so entsteht in uns jener Karakter, jener Ernst, oder jene Heiterkeit. So erzeugt manches Ungeheuere, manches Erhabene der leblosen Natur in uns Ernst, die naive Schönheit wie die zarte aber erregen oft Heiterkeit.

Können Ernst und Heiterkeit nicht der leblosen, sondern nur der gefühlsfähigen Natur zugeschrieben werden, so setzt dies schon voraus, daß die Schönheit, nicht nach ihrem innern Wesen, sondern nach den zwey nur möglichen Objekten in geistige und sinnliche und in nur sinnliche abgetheilt worden sey. Ist diese Abtheilung geschehen, so folgt die zweyte von selbst. Die Abtheilung nehmlich der Schönheit der belebten, der empfindungsfähigen Natur, also der geistigen Schönheit in 1) karaktervolle und 2) karakterlose. Jene zeigt bald die ernste, bald die heitere Gemüthsstimmung des Objekts, diese sucht, in Mahlerey, Bildhauerey, Musik u. s. w. entweder nur die reine Verschmelzung von beyden, oder gar die Gleichgültigkeit der Vernunft nebst jener höchstmöglichen Verschmelzung von Heiterkeit und Ernst darzustellen, so weit dies möglich ist.

§. 49.

§. 49.

In wie fern in der Musik karaktervolle und karakterlose Schönheit möglich sey, bleibe hier ununtersucht, gewiß aber ist's, daß auf den, welcher nicht das Geistige im Kunstwerk, weder Ernst noch Heiterkeit erkennen kann, auch das historische Gemählde nur wie die Abbildung lebloser Natur wirke. Kann er aber Geistiges erkennen, und nur der Geistes-Kranke oder Geistes-Arme kann das nicht, so ist er auch am ehesten fähig, Ernst und Heiterkeit am Kunstwerk zu unterscheiden. Schwerer wird es ihm, die ernste Heiterkeit zu erkennen. Wie sich z. B. alle Neigungen, alle Leidenschaften, alle Gemüths-Zustände in ernste und heitere abtheilen lassen, so pflegt man auch alle leisen Grade der verschiedenen, ernsten Leidenschaften nur im allgemeinen Ernst, als einen Total-Zustand zu nennen, weil man die Spezialität in so leisen Graden nicht genau zu unterscheiden wagt. Eben so geht es auch mit den heitern Gemüthszuständen, welche man im Allgemeinen Heiterkeit zu nennen pflegt.

§. 50.

Es versteht sich von selbst, daß der Künstler seine eigene Heiterkeit, seinen Ernst, in welchem er sich befindet wenn er schafft, auf sein Werk nicht übertragen darf, sondern daß er nur das Objekt als solches im Auge zu behalten hat. Jene Vermischung von objektivem und subjektivem Empfindungs-Zustande ist

gar

gar nicht anders möglich, als durch Darstellung zweyer Gegenstände in einem, das heißt, sie ist unmöglich ohne ein Auseinander zu erregen. Wenn daher gesagt wird, dieses oder jenes Bild habe der Mahler, habe der Kompositeur, der Dichter u. s. w. mit voller Liebe und gern gemacht, so heißt das nicht, er sey dabey stets heiter gewesen, sondern es heißt nur, man erkenne an der Vollkommenheit des Werkes wie angenehm dem Künstler die Arbeit war, wie tief sein Geist sie verfolgte, und dabey mag er nun übrigens bald heiter bald ernst gewesen seyn. Es ist dem einen möglich, bey dem größten Ernste das Heiterste zu bilden und so auch umgekehrt. Oft aber auch bildet man das Ernste in ernster Stimmung. Jene Verschiedenheit der Stimmung des Künstlers und ob sie mit der darzustellenden harmonire oder nicht, mag auf die mehrere oder mindere Vollkommenheit des Werkes, nach Gesetzen der Individualität, großen Einfluß haben, aber erkannt am Ausdrucke des Werkes selbst wird sie nicht, sondern die mehrere oder mindere Vollkommenheit läßt uns nur auf irgend ein subjektives Hinderniß in dem Künstler schließen.

§. 51.

Landschaftsgemählde sind nie Darstellungen des Ernstes oder der Heiterkeit zu nennen. Aber die Gestalten der lebendigen Natur auf diesen Gemählden können allerdings Ernst oder Heiterkeit verrathen und

es

es wird sich künftig zeigen, in wie fern sie es sollen, in wie fern sie mehr oder weniger sich dem Hauptzwecke der Landschaftsmahlerey unterordnen, oder jener Hauptzweck derselben werden dürfe. Der Thiermahler hiernächst stellt nur karaktervolle, bald ernste, bald heitere Schönheit dar. Seine dargestellten Thiergemüther sind ernst oder heiter. Nun aber wählt der Bildner den Menschen. So lange er ihn als den gewöhnlichen darstellt, mahlt er ihn karaktervoll, bald ernst, bald heiter. Den höhern Menschen aber giebt der Künstler ernste Heiterkeit oder heitern Ernst. Darum sind z. B. die meisten Abbildungen der Gottheiten des Alterthums nur hohe Menschen im Zustande der Leidenschaften, oder nur des Ernstes und der Heiterkeit, oder im Zustand der ernsten Heiterkeit. Ergreift aber der Künstler, der mit der Idee eines alleinigen Gottes bekannt ist, den Menschen auf der höchsten Stufe, oder wagt er es, Gott in Menschengestalt darzustellen, so strebt er die Gleichgültigkeit der Vernunft und jenen heitern Ernst zugleich darzustellen.

§. 52.

Da Heiterkeit und Ernst sich nur auf belebte Natur beziehen, so ist hierdurch schon erwiesen, daß sie zu den relativen Beziehungen der Theile unter sich und zur Gesammtheit, welche schön ist, gehören, denn der Begriff Schönheit und die Arten der Schönheit müssen der Beziehung auf jeden Gegenstand fähig

seyn.

seyn. So also nur kann Schönheit überhaupt karaktervoll oder karakterlos, und jene wieder nur ernst, oder heiter werden. Auf gleiche Weise erfolgen nun auch an der Schönheit selbst die stärkern Grade des Ernstes und der Heiterkeit mit andern Nahmen, und man darf diese Grade nur kennen, um hiernach sogleich die verschiedenen Arten der ernsten, und der heitern Schönheit zu benennen. Wie aber die geistige Schönheit durch die sinnliche hindurch scheine, diese letztere das Mittel zur Enthüllung jener werde, davon kann jetzt noch nicht die Rede seyn.

§. 53.

Schon die Bewegung, schon der Ton eines Thieres kann lächerlich seyn. Wenn daher, weil Ton zum Genus Schall, und Schall zum Genus Bewegung gehört, die Musik Lachen erregen, niedrig komisch seyn soll, so ahmt sie das hörbar sich bewegende Leben nach. Jedoch beruht nicht einzig hierin das Komische der Musik, allein diese Nachahmung ist oft, und alsdann gemein-komisch. Wer z. B. das Geschrey eines Thieres nachahmt, bringt in niederem Grade allerdings etwas Komisches hervor. Vermöchte jemand das Sausen des Sturmes, oder den Donner täuschend nachzuahmen, so würde das niemand für komisch halten. Gelingt ihm aber diese Nachahmung nicht, dann kann er allerdings, gegen seine Absicht, etwas Komisches oder wenigstens etwas Lächerliches darstellen; dies Lä-

cherliche geht jedoch nicht den Donner an, sondern die schlechte Nachahmung. Anders ist dies bey der Nachahmung z. B. des Geschreyes der Katzen. Hier fodert man, daß sie so treu als möglich sey, um belacht werden zu können, und zwar gilt alsdann das Lachen dem Geschreye und nicht seiner Nachahmung.

Wie man also im Lächerlichen immer das Leben erblickt und ohne dieses Leben, als Aeußerung des Instinkts, oder des Verstandes, oder beyder zugleich nichts lächerlich, nichts spezieller als lächerlich, nehmlich komisch ist, so auch ist, ohne auf das Leben zu blicken, nichts tragisch. Leblose Natur kann Furcht, Angst, Schreck, Entsetzen erregen, aber sie selbst kann nie tragisch genannt werden und eben so wenig eine durch sie erregte Empfindung. Ein Ausbruch des Vesuvs, wenn sich der Lavastrom, ohne Menschen zu verletzen, ins Meer ergießt, kann uns mit Furcht und Ehrfurcht gegen den Schöpfer erfüllen, aber darum ist die Erscheinung keine Trauererregende, und noch weniger eine tragische zu nennen, und eben so wenig können wir unsere Empfindung bey dieser Erscheinung Trauer oder gar tragisch nennen. Wenn wir eine Gegend sich in einen See verwandeln sehen, so bedauern wir uns selbst vielleicht, weil wir jene Gegend nicht wieder sehen. Der Gedanke gänzlicher Vergangenheit erregt hier vielleicht eine Empfindung, als Art des Ernstes, welche wir Trauer nennen, aber diese Trauer ist noch zu generell, um tragisch genannt werden zu können. Beyläufig sey es bemerkt, daß nach dieser Erklärung des

Wortes

Wortes Trauer die Benennung Trauerspiel, wenn man das Tragische in diesem Spiele fodert, zu generell ist.

Der Zustand der Empfindung, welcher spezieller als die Trauer ist, wird tragisch genannt. Wie Ernst und Heiterkeit Gegensätze sind, so auch, aus ihnen hervorgehend, Traurigkeit und Lächerlichkeit, (in dem Sinne, wo es den Zustand dessen andeutet, der über etwas Lächerliches lacht,) und noch spezieller erhebt sich aus dem Trauererregenden das Tragische, aus der Traurigkeit die tragische Empfindung; aus der Lächerlichkeit aber entsteht als Gegensatz der tragischen Empfindung die komische, und also dem, was Lachen erregt, entkeimt das Komische.

Uebel genug, daß wir Teutschen dem, was sich dem Geiste am nächsten stellt, wie es bey dem Tragischen und Komischen der Fall ist, fremde Nahmen geben müssen.

§. 54.

Mitleid, sagte Aristoteles, sey die Empfindung, welche das Tragische erregen soll. Mitleid ist allerdings eine Trauer beym Anblick des Leidens lebender Wesen. Mitleid ist auch ganz verschieden von der Trauer beym eigenen Leid, und darum doch auch eine nicht minder gewaltige Empfindung als diese, denn was bestimmt das edle Gemüth, zur Hülfe Anderer sich selbst zu vergessen, was ruft uns auf, das eigene Leben für Andere zu wagen, wenn es nicht Mitleid ist? Wer sähe

wohl ohne Mitleid das Leiden und den Tod eines Thieres, als eines Gefühls fähigen Geschöpfes? Wenn Mungo-Park von der Treue seines Stieres, von dessen Leiden und Verschmachten erzählt, so überwallt uns das Mitleid und in diesem Falle sogar noch etwas mehr, unser Gefühl wird tragisch im gemeinen oder niedern Sinne des Wortes. Unser Mitleid nehmlich ist in diesem Falle erhöht durch Bewunderung dessen, was uns den Instinkt des Stieres in seiner ihm höchst möglichen Veredlung zeigt. Je höher diese Veredlung, desto stärker unser Mitleid. Fragen wir uns auch nicht gerade deutlich: Ist der Stier vielleicht nicht Seelenlos? ist er unsterblich? wie Klopstock sich beym Anblick eines Frühlingswürmchens fragte, als es aufmerksam auf das Gewitter war, so empfinden wir doch die Deutung auf etwas Geistiges in dem, was Mungo-Park von jenem Stiere erzählt. Ich bin daher der Meynung, daß sich das Tragische auf Mitleid gründe, aber ich verlange, daß es sich auf das Veredelte, oder auf das Höhere (in verschiedenen Graden) beziehe, dessen der bemitleidete, gefühlsfähige Gegenstand fähig ist.

Wenn wir physisches Leiden der Menschen sehen, so liegt es uns selbst schon näher, Mitleid zu empfinden. Es giebt aber Kranke, welche durch ihr Betragen, durch die Unart, mit welcher sie sich gegen ihren Zustand auflehnen, sogar unser Mitleid verscheuchen, während jener Stier des Mungo-Park uns Bewunderung und Mitleid zugleich abnöthiget und wir nun mit Mungo-Park das Schicksal dieses Thieres beweinen möchten.

möchten. Darum also wird uns das geistige Leiden eines Menschen am tiefsten und edelsten ergreifen, unser Mitleid auf den höchsten Standpunkt stellen, wenn das Gemüth, wenn der Geist des Leidenden uns zugleich Bewunderung abnöthigt. Diese Vereinigung der Bewunderung und des Mitleids, wenn sie die höhere Richtung durch die Objekte selbst empfängt, nenne ich die höhere, tragische Empfindung. Hierdurch ist jedoch nicht gesagt, daß eine Tragödie in jedem Augenblicke eine tragische Empfindung erregen solle.

Wenn das Tragische rein objektif betrachtet wird, so findet man, daß das Maaß und die Art der Leiden, als ein Maaß derselben, unser Mitleid in verschiedenen Graden, und daß der Kampf der Seele gegen das Leiden, oder die Art sie zu dulden, uns die Bewunderung in verschiedenen Graden abdringen. Je nachdem also jenes und dieses vereint, mehr oder weniger für die geistige Vollkommenheit des Leidenden bürgt, desto höher steht unsere Empfindung des Tragischen.

Soll nun aber das Tragische schön werden, soll es sich dem Begriffe der Schönheit unterordnen, als relatife Beziehung der Theile zur Gesammtheit, so ist hierbey nur zweyerley möglich:

a) Das Maaß und die Art des Leidens stürmen nur von außen auf das Gemüth des Leidenden ein, gehen z. B. aus Verhältnissen des konventionellen Lebens hervor. Auf diese Weise entsteht das bürgerlich Tragische.

b) Oder sie gehen aus der Vollkommenheit des

Gemüths des Leidenden selbst hervor. So bildet sich das heldenmüthige Tragische.

Tragische Schönheit kann auch romantisch werden, z. B. durch ein vorwehendes, nie deutlich erkanntes Schicksal. Es kann aber auch eine tragische und rein erhabene, und sogar eine tragische und naife Schönheit geben.

§. 39.

Man fragte vormals oft, warum man tragische Gegenstände für die Kunst wähle. Da die Kunst für die Empfindung beschäftiget ist, und die höchsten Empfindungen des Ernstes nur tragisch, die der Heiterkeit nur komisch seyn können, so ist an einen Schulzweck, etwa die Menschen zu bessern, zum Abscheu gegen das Laster zu bestimmen, bey einem tragisch schönen Kunstwerke nicht zu denken. Was es aber sey, was uns überhaupt zur Kunst und ihrem Genusse leitet, davon künftig.

Aristoteles foderte noch vom Tragischen außer dem Mitleid Schreckensverbreitung. Schreck allerdings, aber nicht er ausschließend, stimmt uns ernst, dessen ungeachtet wird nicht jedes Tragische Schrecken verbreiten, und nicht jeder Schreck tragisch seyn.

Wenn A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur 1. Th. S. 107. sagt: "Innere Freyheit und äußere Nothwendigkeit sind die „beyden Pole der tragischen Welt"; so läßt sich mit gleichem

gleichem Rechte, nehmlich eben so allgemein und zu allgemein sagen: Innere Nothwendigkeit und äußere Freyheit können auch Tragisches erzeugen. "Es giebt", sagt hiernächst Schelling in der schon erwähnten Rede S. 40., "Fälle, wo die Seele durch das Band, das „sie mit sinnlichem Daseyn verknüpft, dem Schmerze „unterworfen wird, wo unverschuldeter Irrthum den „besonnenen Geist in Verbrechen und Unglück reißt, „dies ist der Fall im erhabenen Sinn tragischer Zu„stände, im Trauerspiele des Alterthums." Mich dünkt, Schelling, weil er die tragischen Zustände in der Tragödie des Alterthums und nicht das Tragische überhaupt hierdurch bestimmte, hat Recht, und an jenen Zuständen ist eben sowohl das möglich, was Schlegel vom Tragischen überhaupt sagte, als auch der Gegensatz. Schlegel bestimmte, wie mich dünkt, das Tragische nicht ausschließend genug.

§. 56.

Das im Allgemeinen nur ernste Schöne vermag den Verstand und das Gemüth weniger anzuziehen, als das tragisch Schöne. Dieses nimmt die Empfindungen in Anspruch, deren wir uns am ehesten deutlich bewußt werden. Eben dies thut auch das Komische, und das Verhältniß zwischen dem Komischen und dem im Allgemeinen nur Heitern ist gleich jenem zwischen dem Tragischen und Ernsten.

Ist Heiterkeit die Billigung der Empfindung ihrer selbst, so ist sie der Verstärkung fähig, z. B. bis zur

Freude, Fröhlichkeit; aber sie wird auch durch alle Grade der Steigerung einer Spezialität in sich dadurch fähig werden, daß nur Fremdartigkeit und Verschiedenheit (beyde noch nicht Widerspruch) in dem Gegenstande es sind, welche sie hervorbringen. So entsteht das Lächerliche im Allgemeinen. — Es erregt z. B. das Fallen eines Menschen diesmal Lachen und ein andermal Schreck. Ganz abgesehen von der Stimmung, in welcher man sich befindet, wenn man jemand fallen sieht, sagt schon die Empfindung, der Fall des einen sehe gefährlich aus und häßlich, und trage Widerspruch in sich, der Fall des andern hingegen sehe lächerlich aus, trage nur Fremdartigkeit und Verschiedenheit in sich. Dennoch kann gerade der, dessen Fall belacht wurde, Schaden genommen haben, während der andere unverletzt aufsteht.

Das Komische hiernächst als Gegensatz des Tragischen tritt auch dem Geistigen näher als das überhaupt nur Lächerliche. Der Irrthum, sagt J. P. Richter mit Recht, ist nicht komisch. Der Grund hiervon ist kein anderer, als daß im reinen Irrthum vollkommener Widerspruch sich befindet. Dagegen, wenn wir sehen, wie einer einen andern zum Irrthum verleitet, so wird dies in Rücksicht beyder, die wir sehen, allerdings komisch. Wir nehmen eine Fremdartigkeit und Verschiedenheit wahr und jener Irrthum des einen ist alsdann nur ein Theil unserer Wahrnehmung, nicht sie ganz, nicht sie selbst. Das Komische also, objektif betrachtet, wäre: Ausdruck geistiger Fremdartigkeit und

Ver-

Verschiedenheit, und das Lächerliche wäre im Allgemeinen: Ausdruck der Fremdartigkeit und Verschiedenheit.

Das Lächerliche, wie das Komische, empfinden wir, noch ehe wir uns der Fremdartigkeit und Verschiedenheit in dem Gegenstande deutlich bewußt werden, ehe wir unsere bessere Einsicht und Geschicklichkeit, wie dies Jean Paul glaubt, dem lächerlichen Gegenstande unterlegen. Ja, es läßt sich im Gegentheil sagen, erst wenn wir das Komische empfunden haben, können wir ihm unsere bessere Einsicht unterlegen, und dann hören wir auf, das Komische zu empfinden, und denken es nur. So wird eigentlich jede Fremdartigkeit und Verschiedenheit im Leben gerade dem, der dergleichen am seltensten zu sehen und am wenigsten zu denken gewöhnt ist, am lächerlichsten vorkommen und ihn selbst zum ungezügelt lachenden Narren machen. So lachen z. B. die Dorfknaben einen Mohren aus und alles, was er thut, wenn sie noch keinen Mohren gesehen haben, ohne zu wähnen, daß sie es besser machen würden als er. Weil er ihnen fremdartig und verschieden von dem Gewohnten erscheint, lachen sie, und sie hören sogar auf zu lachen, wenn man ihren Verstand mit der Fremdartigkeit bekannt zu machen im Stande ist. Gemeine Leute lachen über einen Reiter mit der Brille, ohne es sich bewußt zu seyn, daß sie meynen, die Brille diene nur zum Lesen, oder nur in der Stube. Sie lachen ohne es sich sagen, daß nach ihrer Meynung der Mann nicht reiten sollte, wenn er nicht sehen kann. Erst

wenn sie Andern erzählen, was sie gesehen haben, kommt das Raisonnement, warum sie es für lächerlich fanden, und dann lachen sie weniger. Lächerliches und Komisches wird früher empfunden, als gedacht, die Empfindung eilt hierbey dem deutlichen Bewußtseyn weit voraus. So lange man vor Lachen nicht erzählen kann, herrscht die Empfindung, nachher der Verstand.

§. 57.

Allein es giebt auch ein Komisches, wie ein Tragisches, welches von dem Verstande selbst ausgeht, wo also deutliches Bewußtseyn der Empfindung voraus eilt. So empfinden wir das Komische eines witzigen Gedankens, als solchen, nicht eher vollkommen, als bis wir ihn durchdacht haben. Die Empfindung selbst wird hierdurch nicht intellektuell, sondern sie wird nur durch das Intellektuelle aufgeregt. Das Komische des Gedankens scheint J. P. Richter als das einzige Komische betrachtet zu haben. Dagegen giebt es auch Gedanken, die wohl Anfangs die Empfindung komisch ergreifen; aber die alles Lächerliche verlieren, wenn man sie durchdenkt. Hierbey liegt also, wie oben, das Komische nicht im Gedanken, sondern im Verhältnisse seiner Erscheinung. Es giebt auch Tragisches, welches in einem einzigen Gedanken sich zusammendrängt und nicht eher voll empfunden wird, als bis es ganz durchdacht worden ist.

§. 58.

§. 58.

Unsere Seele, so lange sie an Sinne gebunden ist, kann sich selbst nicht reingeistig anschauen, sondern sich ihrer undeutlich bewußt werden nur durch die Empfindung, und nur ihre Wirkungen auf das Sinnliche und die Wirkungen dieses auf sich deutlich anschauen durch den Verstand, jedoch ohne das Wie dieser Wirkungen gänzlich aufzuklären, weil ihr kein anderes Mittel zur deutlichen Anschauung überhaupt gegeben ist, als Versinnlichung ihrer selbst. (§. 21.) Darum können wir zwar das Daseyn der Seele als nothwendig erkennen und eben so gewiß ihr Selbstheit zuschreiben, aber diese Selbstheit selbst können wir nur in Worten uns andeuten, durch welche die Selbstheit in Anspruch genommen wird, die also Anschauungen des Geistes seiner selbst, aber dennoch nicht selbst reingeistig, sondern nur geistigsinnlich sind. Darum auch sagte ich §. 38.: die Aussenwelt sey zur Innenwelt geworden, zur Rede, im höchsten Sinne dieses Wortes für die Innenwelt, und die Ideen Stoff und Form, und Stoff an der Form des Stoffes reichen bis an unser rein Geistiges hinan, aber sind es nicht selbst.

Der in Einsamkeit und Nacht geborene und aufgewachsene Mensch wird auch sein Inneres nicht entfalten, ob er gleich viel Zeit dazu hätte und ihn nichts stört. Er wird nur Thier, und vielleicht roher, als manches Thier seyn, welches den freyen Wandel in der mannigfaltigen Natur genießt.

Wie uns am Schrank das Holz Stoff ist und wir nun die Form des Schrankes vom Stoff unterscheiden, so wird diese Form zum Stoff der Zweckmäßigkeit des Schrankes, und diese Zweckmäßigkeit Stoff für die Vollkommenheit des Schrankes. Wenn wir in der Statue zuerst den Geist sehen, der durch sie ausgedrückt wird, so ist die Statue selbst nur der Stoff. Die Schönheit ihrer Form ist Stoff für die geistige Form. Sehen wir aber nur auf die sichtbaren Formen der Statue, so ist der Marmor ihr Stoff. Betrachten wir sodann den Marmor und finden seinen Glanz, sein Korn schön, so ist sein Gemisch der chemischen Bestandtheile alsdann sein Stoff.

In diesem Sinne kann also mit Recht gesagt werden: Alles ist in der Erscheinung Stoff und Form zugleich; alle äußere Erscheinung ist nur Stoff für das Geistige, das Geistige wird an der Erscheinung immer nur als Form erkannt; Alles Geistige und Sinnliche ist Form des Universums; Schönheit ist an Stoff und Form zugleich.

§. 59.

Wenn ein unmoralischer, ein unzüchtiger Gedanke einem Kunstwerke zum Grunde liegt, so erkennen wir ihn an der Form dieses Kunstwerkes, nicht an dem sichtbaren Stoffe desselben. Kann aber wohl der Gedanke des Künstlers unmoralisch genannt werden, wenn er rein objektif ist? Wenn jetzt der Künstler den Kain

abbil-

abbildet, wie er den Abel erschlägt, oder selbst einen weit verruchteren Mörder als Kain, so leugnet wohl niemand, daß der Mord etwas Böses sey, aber ist es darum etwas Böses, oder gar ein Mord, an jenen von Kain verübten Mord zu denken, sich die That vorzustellen? Die Frage beantwortet sich von selbst mit nein. Aber, pflegt man zu sagen, es giebt Kunstwerke, welche das Laster in Tugend zu verwandeln streben, welche das Laster und die Unzüchtigkeit so anziehend darstellen, daß sie im Genießer des Kunstwerkes Neigung zum Laster, Neigung zur Unsittlichkeit erregen, und darum sind diese Kunstwerke unmoralisch, sind verwerflich. Wer nicht selbst schmutzig ist, wird allerdings das Reine, das Züchtige überall, mithin auch in der Kunst vorzüglich schätzen. Die Schamhaftigkeit ist ein rein menschliches Gefühl, ist sogar der geheimste Unterschied zwischen thierischer und menschlicher Empfindung, und wird sie verletzt, so setzt man Selbstverleugnung in gewissem Grade voraus, wenn der Genuß des Schönen nicht durch jene Verletzung geschmälert werden soll. Wohl aber ist von der reinmenschlichen Schamhaftigkeit jede Larve zu unterscheiden, hinter welche sich eine ungeheuere Schamlosigkeit nur zu verbergen pflegt. Für den, der das Kunstwerk als solches zu würdigen versteht, kann kein wahrhaft schönes Kunstwerk unzüchtig seyn. Der Künstler und Kunstkenner werden, ohne Beleidigung ihres Gefühls, zweydeutige Bilder betrachten können. Künstler und Kenner besitzen jene Selbstverleugnung, schauen den Gegenstand, ohne

diesem

diesem ähnlich zu werden. Was die Schamhaftigkeit verletzt, ist nur sinnlich und darum schon nicht das Höchste der Kunst. Aber gewiß ist auch, daß wir in der Antike weit weniger schmutzige Gedanken dargestellt finden, als in der modernen Kunst, und dennoch hat die Antike viele entkleidete Gestalten gebildet und die moderne Kunst verhüllt, bekleidet alles.

Man hat oft Schillers Räuber angeführt und Kotzebuesche Frivolitäten. Alles, was man sagen könnte, ist: Die Räuber sind nicht für Unverständige geschrieben und nicht vor ihnen darstellbar. Sind nun die Räuber in wenigen Orten darstellbar, so beweißt das nur den Unverstand des Publikums. Wohl Niemand betrachtet dies Stück für das höchste und schönste des großen Dichters, aber nicht darum, weil es unverständige Knaben verleitet hat, Räuber zu werden, sondern weil Stoff und Form desselben nicht wahrhaft schön zu nennen sind. Was das Stück auf den Unverstand wirken kann, ist ein Verhältniß, welches nicht in dem Stücke selbst begründet ist, sondern in dem unverständigen Zuschauer. Das Stück ist interessanter für die etwas rohe, als für die veredelte Natur. Schlimm genug, wenn man von einem Theater-Publikum fürchten muß, was Moses von den Israeliten fürchtete, als er die Götzenbilder stürzte, daß sie diese nehmlich für Götter halten und anbeten möchten. Jedes Theater-Publikum, mithin auch das größere, sollte einen so gebildeten Kunstsinn besitzen, daß es jedes Kunstwerk als solches betrachtete, oder wie es unter andern auch ein

Kir-

Kirchen-Gemählde betrachtet, vor welchem ein Theil des Publikums betet, obgleich das Bild von keinem Theile des Publikums angebetet wird. Wer Schillers Räuber völlig zu fassen vermag, kann unmöglich eine Schutzschrift für das Laster darin finden. Ja, eine wirkliche Schutzschrift für das Laster, wenn sie ein Kunstwerk ist, würde dem, der sie zu fassen vermag, nichts mehr und nichts weniger als ein Kunstwerk seyn. — Wie viel mehr gilt eben dies von Kotzebueschen Frivolitäten, die, trotz dessen, daß sie auf moderne Weise verhüllt und bekleidet sind, und dadurch anziehend werden, für einige nehmlich, doch leicht zu durchschauen sind.

Nicht die Kunst und nicht das Kunstwerk sind unsittlich und unmoralisch, sondern nur die Menschen sind oft beydes. Darum verwandeln sie sogar den Genuß eines Kunstwerkes in eine Unsittlichkeit, Unzüchtigkeit, Unmoralität u. s. w. Mit Recht sagt also Luden in seinen Gründzügen ästhetischer Vorlesungen: "Die Kunst „ist im höchsten Grade sittlich." Allein ich stimme nicht mit Luden überein, wenn er jener Wahrheit voraus schickt: "Die Kunst arbeitet niemals auf Sittlichkeit hin." Ist sie stets sittlich, so ist ihr Zweck kein anderer, als: erkannt zu werden für das, was sie ist, mithin auch verlangt sie sittlich genossen zu werden, und hierdurch schon arbeitet sie auf Sittlichkeit hin und zwar nicht zufällig, sondern wesentlich. Es ist kein wahrer Kunstgenuß denkbar, der nicht auch rein sittlich wäre. Selbst das, vom Künstler und Dichter

ter mit Unsittlichkeit hervorgebrachte Werk ist an sich sittlich und wirkt als solches, wenn es als Kunstwerk empfunden wird. Wen man ein Kunstwerk als solches empfinden und durchdenken lehrt, zu dessen nicht lediglich wissenschaftlicher, sondern auch sittlicher Vervollkommung trägt man bey.

§. 60.

Weil so wenige fähig geboren und gebildet sind, Kunstwerke zu genießen und zu verstehen, so wähnen sie, die Kunst sey überhaupt nur da, um Vergnügen zu erregen, und begreifen unter Vergnügen einen derben Angriff auf ihre äußern und innern Sinne. Sie wähnen, weil Kunst nur einen angenehmen Eindruck macht, daß es das höchste Kunstwerk sey, die meisten ihrer, und vorzüglich der äußern Sinne und deren rohe Beschaffenheit, oder deren kränkelnde Regigkeit zu erschüttern und — lustig und lüstern zu machen. Wie der gemeine Mann fast nur das Lächerliche allein schön findet, so finden viele unserer Gebildeten nur die Ironie komisch. Wie wenige sind daher für den Genuß einer hohen Antike, wie wenige empfänglich für den Genuß einer griechischen Tragödie. Die Mehrzahl findet allerdings ein etwas frivoles Bild oder Gedicht schöner und erwünschter, weil sie dieses nicht als Kunstwerk genießt, sondern es nur als äußeres Reizmittel ihrer schmutzigen Sinnlichkeit gebraucht und nun, während sie in dieser schwelgt, dem Kunstwerke eine dankbare

bare Ehre erweisen zu müssen glaubt, daher sie ihm den Vorzug vor andern Kunstwerken ertheilt. Der strenge Beurtheiler im Gegensatz, der Moralist, welcher nicht darnach frägt, ob jene frivolen Kunstwerke auch anders, auch ohne Frivolität als Kunstwerke betrachtet werden können, verurtheilt sie ohne weiteres. Es soll dies frivole Kunstwerk nicht existiren, sagt er, weil es der Mehrzahl schädlich ist. So wenig ich nun jenen rohsinnlichen Kunstgenießern ein ehrenvolles Denkmal setzen will, sondern wünsche, daß sie am Eckel ihrer Neigung erkranken mögen, wodurch sie vielleicht geheilt werden, so muß ich doch jenem Moralisten auch entgegnen: Er solle nur dafür sorgen, daß recht viele, schöne Kunstwerke, unbekümmert ob frivol oder nicht, öffentlich ausgestellt werden, denn das öftere Anschauen der Kunstwerke weckt die Empfänglichkeit für Kunst, und wie diese geweckt und allgemeiner wird, vermindert sich die zufällige Wirkung eines frivolen Kunstwerkes. Jenes Befördern der Empfänglichkeit für Kunst ist ein weit anderes, als die Huldigung des gemeinen Geschmacks an der Frivolität; diese letztere verwandelt die Kunst in sich, so weit es möglich ist, in den ihr erwünschten Reiz. Gegen diese Huldigung des Gemeinen und Niedern werde der Bannstrahl geworfen; sie ist in unserer Zeit die Folge davon, daß z. B. Schaubühnen ihre Existenz auf den Sinn des rohen Haufens gründen müssen. — Manche Szene, manche Aeußerungen Shakespear's werden auf unsern Theatern als zu frivol von den Theater-Direktionen gestrichen, und

ganze Lustspiele und Possen, theils teutsche Originale, theils aus andern Sprachen übersetzt, sind nichts weiter als roher Anspruch auf die roheste Sinnlichkeit.

Das griechische Volk, rein die Kunst fühlend und genießend (und doch auch nicht, leider nicht Muster der Sittlichkeit außerhalb des Kunstgenusses) sah öffentlich die nackten Gestalten der Statuen und hielt sie nicht für unsittlich. Aber gewiß würde es, weil es so kunstsinnig war, in sehr vielen Sprüngen und Stellungen unserer Ballettänzer und Tänzerinnen keine Kunst, sondern nur Frivolität erkannt haben. Jetzt ist dies gerade umgekehrt. Die würdevolle Nacktheit griechischer Statuen wird für unzulässig an öffentlichen Denkmälern erachtet, aber jene Sprünge heißen schön, weil sie bekleidet und dennoch frivol sind.

§. 61.

Der wahre Kunstgenuß, die Empfindung, daß etwas schön sey, wird also rein dadurch, daß man weiß und empfindet, warum es schön ist, und dies geschieht, indem unsere Empfindung selbst durch Reflexion geläutert und geschärft, und so für das höhere Schöne empfänglich gemacht wird.

Empfindet der Künstler und Dichter an Statt des zu schaffenden Gegenstandes, an der Stelle, in der Seele des Gegenstandes, ist er gleichsam mit dem Gegenstande Eines, so ist dagegen das Gefühl des Kunst-Genießers rein subjektif, ist nur ein Mitgefühl. Immer getrennt

weiß

weiß und fühlt er sich von dem Kunstwerke; er nimmt es nur in sich auf zur Betrachtung, dagegen jener, der Künstler und Dichter, aus dem Gegenstande heraus empfindend, denkend und thätig erscheint.

§. 62.

Kunst in uns ist Poesie. Hiernach ist ein noch nicht niedergeschriebenes, noch nicht gesprochenes Gedicht unbedingt Poesie, und wird nur erst dadurch, daß es Andern erkennbar wird, zum Kunstwerke im engern Sinne des Wortes. Allerdings. Aber es ergiebt sich hieraus von selbst, daß nichts ohne Kunst im höhern, allgemeinern Sinne Poesie, und daß wiederum jedes, auch von Andern erkennbare Werk der Kunst allemal auch Poesie sey. Nun fällt jene Kleinlichkeit hinweg und dient nur wozu sie soll, zur Scheidung.

Es giebt keine Philosophie ohne Poesie, keine Poesie ohne Philosophie. Wird uns Erkenntniß zu Theil nur im Wort oder in der Gestalt, und werden in jenem Sinne von Stoff und Form (§. 58.) Empfindung und Verstand bald Stoff für den Verstand, bald Stoff für die Empfindung, so bildet sich im ersten Falle die Thätigkeit des Urtheils, im letztern die Thätigkeit der Phantasie. Auf jene gründet sich die Philosophie, auf diese die Poesie, und so können sich Phantasie und Urtheilskraft gegenseitig nicht entbehren. Aber, wie in diesem Sinne von Poesie jede Bildsäule, mit Bachmann S. 12. seiner Kunstwissenschaft,

sehr richtig ein Gedicht genannt werden kann und so auch jedes schöne Konzert; wie es auch gewiß ist, daß jede philosophische Untersuchung ein Kunstwerk, im allgemeinsten Sinne, genannt zu werden verdient, sobald sie schön ist; so hat man doch mit Recht dem Begriffe von Poesie noch engere Grenzen gesetzt. Ich gedachte schon im Eingange einer Kunst durch Gemüth, diese ist dasselbe, was ich jetzt Poesie nannte, aber sie wird nun nochmals spezialisirt dadurch, daß das Wort und seine Keime, Töne und Laute, und der Keim dieser, Bewegung, in uns zum Mittel werden können: 1) der Empfindung Schönheit als Wort zu geben, 2) ein Bild zu wecken, zu beschreiben mit dem Wort, durch welches dieses wiederum schön auf die Empfindung wirkt, und 3) durch die Vereinigung von beyden ein schönes Werk als Wort und Bild zugleich zu erzeugen; so bildet sich die Poesie durch Sprache insbesondere, die man auch insbesondere Dichtkunst nennt und die uns dann bald lyrisch, episch und dramatisch erscheint, wie sich künftig zeigen wird. Wie also dem Mahler und Bildhauer der Gedanke nur als Gestalt erscheint, wie dem Virtuosen auf irgend einem musikalischen Instrumente der Gedanke nur als Ton vorschwebt, nicht als Wort, so tritt der Gedanke vor den Dichter als Wort und Gestalt, aber er beschreibt diese Gestalt nur durch Worte, oder auch, er spricht durch diese Gestalt, wodurch er sie nicht beschreibt, sondern ausdrückt, bildet, verwirklicht.

§. 63.

§. 63.

Dem Urtheile als solchem ist Wahrheit das höchste Ziel, und es ist keine Wahrheit, die nicht auch in gewissem Sinne schön zu nennen wäre. Der Phantasie ist Schönheit das höchste Ziel, aber ihr darf in gewissem Sinne auch die Wahrheit nicht fehlen. Es läßt sich vertheidigen, daß das, was nicht wahr ist, nicht ist, und weil es nicht ist, so kann es auch nicht schön seyn. Aber hierdurch ist nicht gesagt, 1) daß das, was nur in der Idee ist, nicht wahr sey; hierdurch ist nicht gesagt, 2) daß nichts schön sey, was nicht auch von äußern Sinnen erkannt werde. Das Luftgebilde der Phantasie, welches oft so ganz fremdartig, verglichen gegen die äußere Welt, erscheint, ist darum doch und kann daher auch schön seyn. Ja, in diesem Sinne giebt es eine innere Unwahrheit, die eine äußerliche Wahrheit an sich trägt, und umgekehrt eine innere Wahrheit, welche äußerliche Unwahrheit an sich trägt. Von beyden wird die letztere des höhern Grades der Schönheit fähig seyn, weil sie dem Geiste Wahrheit ist. Darum ist auch, wenn lediglich von Nachbildungen die Rede ist, die der äußern Wahrheit minder schön, als die der innern; darum ergreifen uns der Theolog, der Moralist, der Philosoph, der Naturhistoriker u. s. w. jeder durch ihre innern und äußern Wahrheiten verschieden; darum ergreift uns der Dichter und Künstler im engern Sinne wiederum ganz anders, als jene. Der Dichter geht nur von der innern Wahrheit aus und giebt ihr nicht die ihr eigens zugehörigen, sondern

nur geliehene Formen; darum wird dem Dichter das Unglaubliche, Unwahrscheinliche wahr. Die geliehenen Formen selbst aber werden nur erst alsdann für unwahr erkannt, wenn des Dichters und Künstlers innere Wahrheit es nicht ist, die sich in ihnen verhüllt, oder wenn er diese aus dem Gesichte verliert. So ist nur der Dichter und Künstler im Stande, Jahre in Sekunden, Sekunden in Jahrhunderte zu verwandeln. Das Leben eines Erdballs läßt er in einer Nußschale beginnen und Welten sich in einen Guckkasten bewegen.

Selbst der Anatom, wenn er Körper zerlegt, kann der Phantasie nicht entbehren, aber er bedarf ihrer nur so viel als nöthig ist, um das Bild der Wirklichkeit dem Gedächtnisse inniger einzuverleiben, und von Wirklichkeit auf Möglichkeit und Wirklichkeit schließen zu können, um sein Urtheil *werden* zu lassen. Die Phantasie des Dichters und Künstlers hingegen sieht ihr geschaffenes Bild lebendiger, als jede Wirklichkeit.

§. 64.

Auch der Kunstgenießer kann die Phantasie nicht entbehren, denn weil ihm Dichter und Künstler nie eine solche Verwirklichung geben, wie sie das Geschöpf des Ewigen an sich trägt, weil der Künstler ihn nie so täuschen will, daß er eine gänzliche Wirklichkeit vor sich zu sehen glaube (Taschenspielerkunst und magische Künste suchen dies, und eben deshalb gehören sie nicht zu den schönen Künsten), so muß er Phantasie besitzen, um

um das Bild in sich aufzunehmen. Da Poesie, weil sie schafft, durch die Phantasie das gewährt, was wirklich nicht ist, und das, was wirklich ist, uns übersehen läßt, und da sie ferner die Phantasie des Kunstgenießenden in Anspruch nimmt, weshalb man z. B. im Schauspieler nicht den Schauspieler, sondern etwa den Wallenstein u. s. w. zu sehen und zu hören glaubt, so wird sie in dieser Rücksicht ganz insbesondere ein Spiel genannt. Die Phantasie kann nur spielen. Geht dies Spiel in Wirklichkeit über, so entsteht entweder Reflexion, oder Geisteszerrüttung. Aber es wäre sehr unrecht, das Spiel der Poesie und Kunst durch Neben-Ideen, welche der Sprachgebrauch dem Worte Spiel beygelegt hat, zu entwürdigen, durch die Neben-Ideen Zeitvertreib, Vergnügen, u. s. w.

§. 65.

Phantasie ist keine gesonderte Kraft der Seele, sondern eine besondere Richtung der Seelenkraft. Die Phantasie steht mit dem Verstande, steht mit der Urtheilskraft in Verbindung. Im Grunde läßt sich sagen, daß es überhaupt keine besondern Kräfte, sondern nur verschiedene Richtungen der Seelenkraft giebt. Ich meyne aber hier nur insbesondere, daß, nachdem ich der Seele im allgemeinen Empfindung und Verstand zugeschrieben habe, die Phantasie sich aus beyden entwickelt.

J. P. Richter sagt: "Einbildungskraft ist eine „potenzirte Erinnerung, welche auch Thiere haben, weil „sie träumen und fürchten." Wie Erinnerung? Erinnerung kann Einbildungen, diese Erinnerungen erregen, aber Einbildungen sind nicht Erinnerungen. Wenn das Thier alles fürchtet, was es zum ersten Male sieht, woher kommt ihm die Erinnerung? Ferner sagt Richter: "Phantasie aber ist Bildungskraft der Seele." Hiermit stimme ich überein, und übersetze wörtlich Phantasie in Einbildungskraft, welcher auch Thiere in gewissem Grade fähig sind, denn selbst Erinnerung nimmt bey ihnen nicht die Form des Tones allein, sondern auch der Gestalt an. Bilden wir etwas in uns, so bilden wir uns etwas ein, weil das, was wir bilden außer uns, nicht ist, nicht war, sondern höchstens nur ein ähnliches. Bilden wir nach dieser Einbildung etwas für die äußern Sinne, so ist die Folge der Einbildung ein auch von äußern Sinnen erkennbares Gebild. Die Kraft des Geistes also zum Schaffen, Schönes zu schaffen, nenne ich allerdings auch Phantasie oder Einbildungskraft, und räume ihr auch individuelle Grade ein, aber ich scheide sie nicht nach Graden, wie J. P. Richter gethan, sondern nach Richtungen, weil jene Grade so vielfältig verschieden sind, wie die Individualitäten.

Die erste Richtung der Phantasie nenne ich die empfangende, und schildere sie zum Theil mit J. P. Richter's Worten (Vorsch. der Aesth. I. S. 37.): "Da „es kein bloßes Empfangen ohne Erschaffen giebt", da

jeder

jeder die poetische Schönheit, die er in Theilen oder als Ganzes und nur durch äußere Sinne bekommt, in sich aufbauen muß, um sie als Einheit anzuschauen; "so hat jeder, der einmal sagte, das ist schön, auch die „phantastische Bildungskraft."

Die zweyte Richtung der Phantasie nenne ich die eigentlich hervorbringende, welcher alles außer und in ihr Veranlassung wird entweder zur Nachahmung, oder originellen Hervorbringung, und die eben deshalb im letzten Falle auch keines speziellen, sondern nur generellen Empfangens von außen bedarf, um zu schaffen.

Die eigentlich hervorbringende Richtung ist oft einseitig, öfterer vielseitig, selten allseitig. Richter sucht das Wesen der Genialität nur in der Allseitigkeit der Seelenkraft, allein es giebt Menschen, die für alle Künste Talent und Schaffungsgeist besitzen, und doch keine Genien zu nennen sind, und andere Virtuosen hingegen giebt es auf nur irgend einem musikalischen Instrumente, die dennoch einen wahren, hohen Genius verrathen. Legt man mit Richter jene Allseitigkeit und jenes Vermögen, in allem und überall schaffen zu können, der Genialität bey, so erscheint der Dichter überall mehr als der Künstler genial, und es dürfte doch schwer zu beantworten bleiben, ob Raphael minder genial war, als Klopstock. Die eigentlich hervorbringende Richtung der Phantasie, wenn sie sich durch Nachbildung gleichsam widerspiegelnd kund thut, nenne ich Talent. Wenn sie aber keines Empfangens bedarf um zu schaffen, dann nenne ich sie Genialität. Dem talentvol-

len Schauspieler z. B. mag es gelingen, eine Rolle dem Dichter ganz zu Dank, ganz so zu spielen, wie er sie sich dachte, aber dem genialen Schauspieler gelingt das nie. Hier wird der Dichter stets ein neues Werk in seinem Werke erkennen, kann seyn minder vortrefflich, als das seinige. Wenn der geniale Künstler nur nachbildet zugleich mit dem talentvollen, so macht er es schlechter, als dieser.

Man hält es für ein das Genie bestimmendes Kennzeichen, daß es unbewußt schafft, daß es schafft, ohne Betrachtung, ohne Reflexion seiner selbst. Es ist aber kein Schaffen denkbar, was zugleich mit Reflexion seiner selbst vereint wäre. Zweyerley Geistesthätigkeiten zugleich, sind unmöglich. Die Reflexion ist eine andere, aber darum bey dem einen eine nicht minder geniale, bey dem andern eine nur talentvollere Thätigkeit des Geistes, als die Thätigkeit der Phantasie. Dichter und Philosoph können weder die Reflexion noch die Phantasie entbehren. Erst schafft der Geist, dann reflektirt er mit gleicher Kraft über das Geschaffene, beydes zugleich thut und kann er nie thun.

§. 66.

Von Gott zu sagen, er sey religiös, wäre komisch, und ein ähnlicher Irrthum wäre es, wenn man Religion für Poesie und Kunst, oder diese beyden für jene halten wollte. Poesie und Kunst sind Spiel. Religion ist Wirklichkeit. Daß Religionen des Alterthums

mehr

mehr Poesie als Religion waren, beweißt nichts gegen den wirklich vorhandenen Unterschied zwischen beyden. Eben so wenig der Gegensatz, daß wir jetzt so viel vermeintlich religiöse Poesieen haben. Dem wahrhaft religiösen Glauben liegt nicht ausschließend Phantasie, sondern eine, auf das Urtheil gegründete Anerkennung der Nothwendigkeit des Glaubens zum Grunde, werde nun das Urtheil aus historischer oder philosophischer Wahrheit entwickelt. Man lasse die Kunst in Ehren, aber erhebe sie nicht auf Kosten einer dem Menschen heiligen, innern Wirklichkeit, wie die Religion eine ist. Die höchste Religion, wie das Leben eines Gottesfürchtigen und sein reines Gebet, sind kein Spiel. Wenn das wahrhaft religiöse Gemüth zu Gott sich erhebt, weiß es nichts von Liedern und Versen und Melodieen. Es ist ihm gleich, ob es Prosa oder Verse spricht — das Sprechen selbst verwandelt sich in den ausdrucksvollen Anruf, in den seelenvollen Blick, und die Brust wird voll von einer Wahrheit, Wirklichkeit, Heiligkeit, die weit eine andere, als die künstlerische Begeisterung und als die ist, welcher der Kunstgenießer sich hingiebt. Wenn Tausende mit eins religiös erglühen, dann werden sie alle schweigen, oder, ohne Verabredung, ihre Gefühle äußern. Aber wenn sie zusammengehen in die Tempel um zu opfern, in die Kirche um zu beten und Lehre zu hören, dann ist der Standpunkt etwas verändert. Die Religionen aller Zeiten und Völker bedurften daher gottesdienstlicher Gebräuche, um in allen Gemüthern, durch die Phantasie, die höhere, religiöse

Empfin-

Empfindung, den religiösen Gedanken zu erregen und zugleich einer gemeinschaftlichen Richtung zu unterwerfen. Diese Gebräuche nun gründeten sich bald mehr auf höhere Kunst und Poesie, bald mehr auf wildes Erschüttern der äußern Sinne, und es ist wohl keine Frage, daß auch in dieser Rücksicht die Gebräuche der christlichen Kirche weit über den heidnischen Gottesdienst sich erheben. Der christliche Kultus nimmt die höchste, veredeltste Kunst auf und verbannt durch sie jede nur rohe, unedle Erschütterung der äußern Sinne.

Aus eben den Gründen, welche eine Vermengung und Verwechselung zwischen Kunst und Religion unmöglich machen, läßt sich also erweisen, daß Kunst der Religion nicht anders und näher und inniger diene, als sie der Sittlichkeit dienet. Sie wirkt erhebend, veredelnd, begeisternd auf die Gemüther, führt sie in sich zurück zu dem Gemüthlichen und Geistigen, und so kann sie allerdings dazu beytragen, daß das Gemüth, welches sich ihr ergiebt, auch in die höhere Wirklichkeit der Religiosität eintrete. In eben dem Grade aber, wie Kunst und Poesie nie Religion selbst werden können, besonders nicht dem, der einen einzigen Gott glaubt, und noch weniger dem Christen, dem seine Religion zugleich eine so reine, als weise Moral lehrt, in eben dem Grade würde die Kunst unter ihre Würde gesetzt, wenn man ihren hohen Einfluß auf die Gemüther vergäße, wenn man in dem Worte Spiel die früher davon angeführten Nebenideen ins Auge faßte und

deshalb der Kunst und Poesie untersagte, religiöse Gegenstände zu behandeln. Die Poesie will sich durch das Ergreifen religiöser Gegenstände nicht zur Religion erheben, und mithin auch nicht die Religion in Kunst verwandeln, und das letztere nur würde Entweihung der Religion seyn. So ist das Götzenbild, nach unserer Ansicht, allerdings Entweihung der Religion, weil es angebetet wurde, aber die Abbildung göttlicher Eigenschaften (was ohnehin nicht wahrhaft möglich ist, und darauf nur beruht die Entweihung des Göttlichen) in menschlicher Gestalt ist keine Entweihung. Ergreift die Kunst religiöse Gegenstände, so wird sie, dem Gegenstande nach, erhaben und veredelt, so weit und so sehr es ihr irgend möglich ist. Auch kann in dieser Rücksicht keine der höhern Künste ein Vorrecht haben; ein Vorrecht auf Veredelung ihrer selbst. Worin könnte denn anders ein Vorzug der Künste unter sich, in Rücksicht eines von ihnen zu ergreifenden Gegenstandes, bestehen, wenn es nicht darin ist, daß die eine Kunst der Veredelung vor der andern, durch den Gegenstand selbst, fähig ist? Räume ich sehr gerne ein, daß die Tanzkunst sich aus Gründen in ihr, von denen zur rechten Zeit die Rede seyn wird, nicht an religiöse Gegenstände wagen darf, daher nach meiner Ansicht ein getanzter, selbst heidnischer Religionsgebrauch und Gottesdienst auf unsern Theatern lächerlich aussieht, so darf sich doch die höhere Schauspielkunst, wie die Mahlerey an religiöse Stoffe wagen, ohne befürchten zu müssen, daß sie der Religion schade oder sich ihr

gleich-

gleichsetzen wolle; die höhere Schauspielkunst und Mimik sind wie gelesene Gedichte zu betrachten. Was zu lesen die Religion nicht entheiliget, das kann auch gesehen und gehört sie nicht entheiligen. Und, beruht das Wesen eines Gebetes nicht im Versmaaß, so kann das Versmaaß eines Gebets dasselbe auch nicht zur Entweihung des Gebets machen. Das nur bezeichnet die höhern Künste, daß sie die höchsten Gegenstände des Gemüths und Geistes ergreifen und vor das Gemüth, vor den Geist hinstellen können, und hierdurch werden sie in ihrer Wirkung so achtungswürdig als wichtig. Hierdurch werden sie Pfleglinge der Philosophie und Religion.

§. 67.

Hieraus schon geht das Verhältniß der Kunst zum allgemeinern Zweck menschlichen Daseyns hervor. Wird der Zweck des Daseyns, er sey welcher er wolle, durch Veredelung der Menschheit in dem Menschen befördert, so kann das Schöne, seiner Natur nach rein sittlich, nicht anders als ihn befördern, und so ist schon in dieser Rücksicht das Schöne und die Darstellung desselben ein Heiligthum der Menschheit zu nennen. Strebt nun außerdem noch die Kunst nach heiligen und reinen Stoffen, so wird sie überall die rein menschliche Veredlung befördern und mit dieser den Zweck alles Daseyns. Auch kann sie mit allem, was sonst jene Veredelung befördert, nie im Widerspruch stehen, wohl aber kann

sie

sie früher als anderes zum Ziele führen bey dem, der Empfänglichkeit für sie hat.

§. 68.

Nimmt man hiernächst an, daß staatsbürgerliche Zwecke den allgemeinen Zweck des Daseyns der Menschheit befördern sollen, so ergiebt sich von selbst, daß die Kunst auch mit keinem staatsbürgerlichen Zwecke in Widerspruch stehen könne. Vielmehr läßt sich im allgemeinen noch für die Kunst anführen: Während einer, oder der andere Stand, einer oder der andere Staatsbürger einem einseitigen Geschäfte ergeben ist, z. B. der Manufakturist, der Archivar, der Kassirer, würde sein Gemüth, wie sein ganzer Geist, eine der Versteinerung ähnliche Kälte und Richtung bekommen, welche ihn dem Reinmenschlichen allerdings in etwas entfremdet, wenn nicht zuweilen die Poesie und Kunst auf ihn einwirkten, ihm schöne, mannigfaltige Bilder hinzauberten an die Stelle seiner einförmigen Wirklichkeit. Wohl also nicht allein der Menschheit, sondern auch jedem Volke, das Kunst besitzt und Poesie!

§. 69.

Bey dem, was Kunst und Poesie sind, kann es um so weniger befremden, daß der Ewige die Dichter- und Künstler-Gaben nur wenigen in vollem Maaße ertheilte, daß aber Poesie und Kunst das ganze Wesen,

sen, das ganze Leben dieser, von ihm begünstigten Menschen erfüllen. Wie lächerlich ist daher die Geringschätzung, mit welcher nicht selten, noch jetzt, der Dichter und Künstler betrachtet werden? Er ist nur ein Dichter, nur ein Künstler, heißt es in der Sprache dieser verwachsenen Seelen. Der wahrhaft große und gebildete Mensch, welcher Nation auch immer, weiß jedoch den Dichter und Künstler nach Gebühr zu achten und zu schätzen. Wenn man aber berücksichtiget, wie der gemeine Italiener, wie der gemeine Franzose, den Künstler lieber zu unbedingt und ohne Auswahl, als zu gering schätzen, so kann man auf den sinnlichen Sinn des teutschen gemeinen Mannes mit Recht schließen, da dieser ohne Unterschied Künstler und Dichter für zwey Spitznahmen hält, die der praktische Lebensmann belächeln soll. Aber nicht genug, daß dieses von den teutschen niedern Volksständen gilt, es finden sich auch deren noch genug, welche auf Bildung Anspruch machen, und dennoch nicht begreifen können, wie Dichter vom Dichter und Künstler singen dürfen, er gehe mit Königen Hand in Hand. Wo dagegen im teutschen Gemüthe wirklich die Empfänglichkeit für Poesie und Kunst Wurzel gefaßt hat, da kann der Dichter und Künstler auch auf eine so reine und innige Würdigung seines Gemüthes zählen, wie sonst fast nirgend.

So lange Poesie und Kunst unter den Menschen wohnen, stirbt der Tugendkeim nicht. Fliehen aber jene zurück zu dem Himmel, woher sie stammen, dann stirbt die Menschheit und sterben ihre Tugenden wie ein

Baum

Baum ab, jedoch nicht von oben herunter, sondern von unten hinauf. Sie stirbt dann am Kernkäfer der Wirklichkeit. Will man einen solchen gestorbenen Baum sehen, so blicke man auf das jetzige Griechenland. Doch die Würde der Kunst und ihr heher, der Menschheit, ihrem Glücke, ihrer Tugend so nahe liegender Zweck bedürfen keiner Lobreden und keiner Vertheidigung gegen irgend ein einseitiges Herz, welches für Größe und Schönheit gleich unempfindlich ist, welches Schimmer mit Licht verwechselt.

§. 70.

Was aber leitet überhaupt zur Ausübung der Kunst und zum Genusse derselben? Mit Recht frägt Bouterweck zur Beantwortung dieser Frage: "Soll es erwiesen werden, daß es geistige Bedürfnisse giebt"? Wie es ein Bedürfniß des Guten und Wahren giebt, so auch ein Bedürfniß des Schönen, sogar am Guten und Wahren. Nicht weil das Schöne angenehm ist, denn auch Gutes und Wahres ist oft angenehm, sondern weil es überhaupt ein Bedürfniß giebt, den Geist als schaffend zu erkennen, sucht man das Schöne. Wenn man im wirklichen Leben das Verhältniß zu sich selbst und allem außer sich nicht vergißt und die höchste Begeisterung zu einer tugendhaften Handlung, die Handlung selbst mehr zum Werke macht, so ist man dagegen, thätig für die Kunst, oder auch sie genießend, in einer höhern Welt, die vor uns lebt,

ohne uns selbst zu sich zu zählen, die auf uns wie eine über uns waltende Wirklichkeit wirkt, ohne es zu seyn. Dies ist der Grund, warum man sich, wenn man ein Trauerspiel, oder ein Lustspiel sehen will, nicht Rechenschaft davon giebt, ob man ernst oder heiter werde gestimmt werden, sondern daß man sich zu wissen begnügt, man werde einem Spiele des Schönen entgegen gehn.

§. 71.

Ein ganz anderer ist der Eindruck der Kunst, als der der Wirklichkeit. Ein anderer der Eindruck des Spieles der Kunst und des Spieles mit der Wirklichkeit. Wenn Tänzer auf dem Theater so empfänden, wie Tänzer im Ballsale, so tanzten sie gewiß nicht schön genug zum Behuf der Kunst. Ein wirklicher Liebesbrief, sagt Richter, ist selten ein Kunstwerk, und ein Liebesbrief als Kunstwerk, füge ich hinzu, wird nicht leicht von der Geliebten als ein wahrer Liebesbrief angenommen werden.

Um den Unterschied zwischen Wirklichkeit und Kunst lebhaft zu fühlen, darf man nur ein Kunstwerk aus seinem beschränkten Raume hinausbringen in das freye Gefilde. Die Statue, wie das Bild, machen auf einem freyen Platze, in einem Garten u. s. w. nie den Eindruck, als in Räumen von Menschenhänden beengt. Man rezitire ein Gedicht am Hange des Hügels, bey untergehender Sonne. Nur allzuleicht wird

hier

hier die schöne Wirklichkeit die Kunst zum Schweigen bringen. Und wie verschwindet ein gemahlter Sonnenuntergang gegen den wirklichen? Die Wirklichkeit äußert immer ihr Uebergewicht auf uns, weil wir selbst ihr angehören.

§. 72.

Wir werden uns unserer nur bewußt durch Worte, oder Phantasie-Bilder, und was, frägt sich hiernach, wirken Geruch, Geschmack und Tastesinn auf jenes Bewußtseyn? Wer könnte es leugnen, daß auch Geruch, Geschmack und Tastesinn durch die bloße Einbildung beschäftiget werden können? Allein nichts desto weniger bleiben diese Sinne mehr bewährende, schützende, mehr warnende Sinne, als solche, welche die Außenwelt zur Innenwelt machen. Nicht reizbarer sind Auge und Ohr, als Gaumen und Nase, aber einer größern Mannigfaltigkeit fähig als diese, darum dienen sie dem Geiste mehr wie jene, und deshalb erkennt der Geist das Meiste außer ihm und zu ihm durch sie, und versinnlicht, verdeutlicht sogar die Eindrücke aller Sinne sich selbst durch Worte.

§. 73.

Die sinnlichen Künste, wo sich das Geistige unterordnet dem Sinnlichen und seinen Zwecken, sind es, welche am wenigsten für den Gehörssinn, am meis-

sten für das Auge und demnächst für Geruch, Geschmack und Gefühl sich thätig erweisen. Die Schönheit der nur sinnlichen Künste ist eine geometrische, stereometrische, optische u. s. w. zu nennen, ohne alle Beziehung auf ein anderes Geistige, als den Gedanken einer sinnlichen Zweckmäßigkeit, die also in sich allerdings eine Regelmäßigkeit, ein Entsprechen einem Verstandesgesetze voraussetzt.

Kann die geistige Kunst, um zu ihrer äußerlichen Erscheinung zu gelangen, der in den mathematischen Verhältnissen der Dinge zu einander begründeten Schönheit nicht entbehren, welche nach keinem andern Grundsatze schön ist, als das Geistige, so kennt die geistige Schönheit doch keine Schönheit, wie es z. B. der Glanz des polirten Goldes, wie es der Schimmer der Perle, wie es Glätte, Rauhheit, Kälte, oder Wärme sind. Wenn man aus einem Kupferstiche, wenn man aus einem Gemählde den durch beyde ausgedrückten Geist hinwegdenkt, so wirken beyde auf das Auge minder schön, als der Glanz des geschliffenen Edelsteins, als Verzierungen von Sammt und Seide. Wer sich in ein weich gepolstertes Sopha setzt, genießt ein Gefühl, das ihm kein Raphaelsches Bild geben kann, wenn dieses gleich eine unendlich erhabenere Empfindung zu erregen vermag. Und ist es wohl einem Wohlgeruchs-Fabrikanten zu verargen, wenn er mit einem frisch von der Staffeley genommenen Oehlgemählde gar nicht in einem Zimmer sich aufhalten mag, wenn er einen wohlriechenden

riechenden Stein höher, als die gemahlte Rose schätzt? Wendet man, wenn von schöner Kunst die Rede ist, den Begriff des Schönen auf das Geistige an, welches durch das Sinnliche ausgedrückt wird, und welches nicht völlig ausgedrückt ist, wenn das Sinnliche nicht durchaus mit ihm übereinstimmt, so wird man auch an der Schönheit der sinnlichen Künste jene Kathegorieen der Schönheit aufsuchen können. Wählt man doch sogar und nicht ungern Vergleichungen und Beyspiele aus den sinnlichen Künsten, um dadurch die geistige Schönheit zu beschreiben. Kann man z. B. die romantische Schönheit Mondschein nennen, so läßt sie sich auch mit der Durchsichtigkeit eines mattgeschliffenen Glases vergleichen, und so läßt sich auch sagen: der Mondschein, wie das Glas, sind romantisch schön.

Was die sinnlichen Künste am deutlichsten unterscheidet von den geistigen, ist ihre äußerliche Zweckmäßigkeit. Dieser ordnet sich die Schönheit selbst alsdann noch unter, wenn der Zweck eine Belustigung ist, und mit dieser Erstaunen sich verknüpfen soll. Dies z. B. ist der Zweck des Seiltänzers und Taschenspielers. Jener bringt uns nie aus der Wirklichkeit heraus, läßt uns in dieser bald wahrhaft für ihn fürchten, bald mit ihm uns freuen über die Gewandheit seines Körpers, die ihn einer augenscheinlichen Gefahr entzog. Nicht anders wirken das Stiergefecht und das Wettrennen, und wirken ähnliche Spiele. Die höhere Kunst ist Spiel in sich. Seiltänzerey

und dergleichen sind Spiele mit der Wirklichkeit und daher nicht mit Unrecht schon oft frevelhaft genannt worden. Diese Spiele als National-Spiele deuten allerdings auf Rohheit des Volkes.

§. 74.

Ohne gerade die sinnlichen Künste genau zu beobachten ist ein allgemeiner Ueberblick derselben heilsam, um desto lebhafter ihren Unterschied von der geistigen Kunst, den Werth und die Grenzen jener, wie dieser zu erkennen.

Die sinnlichen Künste theile ich ein:

1) in rein sinnliche,
2) in Künste des Luxus und
3) in solche, welche den Wissenschaften und der höhern Kunst unmittelbar dienen.

Die rein sinnlichen Künste setzen zwar Geist, aber ungleich mehr körperliche Fertigkeit und Kraft voraus, und dienen nur dem äußern, sinnlichen Leben. Sie lassen sich wiederum scheiden, je nachdem sie a) leblosen Stoff behandeln, oder b) lebendigen. Die erstern wiederum unterscheiden sich, je nachdem sie es nur mit der Gewinnung der Naturprodukte zu thun haben, oder mit deren Bearbeitung. Was z. B. in dem gelehrten und sinnigen Landwirth als Wissenschaft lebt, das führen die ungelehrten, nur körperlichkräftigen Arbeiter aus. Was die Chemie lehrt, wird auf den Schmelzhütten angewendet, von Menschen, die

nur

nur für das Technische ihrer Arbeit Sinn haben. Also dient hier das Geistige dem Sinnlichen. Hierher gehören auch Jagd und Fischerey; hierher gehört der Gartenbau, der nicht mit der Gartenkunst verwechselt werden darf. Jener nehmlich bezweckt Ertrag und Fruchtbarkeit, diese aber Schönheit, daher gehört sie zu den höhern Künsten. Hierher gehören alle Handwerker für die Baukunst, diese selbst aber gehört, als schöne Baukunst zu den höhern Künsten, jedoch als bürgerliche Baukunst, rechne ich sie zu der zweyten Unterart sinnlicher Künste, welche sich mit der Bereitung der Naturproducte, oder deren Verwandlung beschäftigen. Ehre der hierher mitgehörenden Kochkunst, die ohnstreitig nicht wenig zur Civilisation der Menschen beygetragen hat! Wie würde es um alle, eine sitzende Lebensart erfodernde Geschäfte aussehen, wenn nicht Weberey und andere Manufakturen und Fabriken für Wärme und Bequemlichkeit sorgten? Welchen Reichthum an Erfindungen im Gebiete dieser Künste haben nicht die Menschen aufzuzeigen! Ich beneide den Erfinder des ersten Pfluges, Wagens, Schiffes. Ich ehre die Erfinder der Pfeile, Schilde, Harnische, Schwerter und Kanonen.

Behandeln die sinnlichen Künste lebenden Stoff z. B. Thiere, so zeigt sich hier eine wichtig gewordene Kunst, die Reitkunst. Ist der Mensch selbst der Gegenstand, so gehört hierher die höhere Gymnastik, namentlich die Fecht-, Schwimm-, Spring- und Balancier-Kunst.

Für die Volksbildung sollten diese Künste, welche den Körper stärken und gewandt machen, Gegenwart des Geistes und Besonnenheit wecken, nie vernachlässiget werden. Sie können nur dann schädlich werden, wenn sie höher als die Geistesbildung gestellt, und hiernach angewendet werden. Sie sind es ohnfehlbar, die auf alle übrigen sinnlichen Künste den wohlthätigsten Einfluß haben.

§. 75.

In den Künsten des Luxus bleibt zwar Schönheit der äußern Zweckmäßigkeit untergeordnet, allein sie strebt mehr als bey den reinsinnlichen sich mit der äußern Zweckmäßigkeit ins Gleichgewicht zu setzen. Diese Künste wirken daher auch gemeiniglich nur auf einen, oder den andern Sinn. Am gewöhnlichsten auf das Auge. Jene mathematische und geometrische Regelmäßigkeit der reinsinnlichen Kunst verbirgt sich hier hinter der höhern Schönheit sinnlicher Formen. Diesen Künsten dient sogar die höhere Kunst, um sie zu sich empor zu ziehen. Hierher gehört z. B. die Schönheit der antiken und modernen Gefäße und Mobilien, sowohl ihrer Form nach, als der daran befindlichen, bald erhabenen Arbeit, bald Mahlerey u. s. w. Hierher gehören Zimmerverzierungen, Gewänder, Stickerey u. s. w. Ich sagte schon oben, daß Künste des Luxus bisweilen rohe Belustigung bezwecken (§. 73.). Hierher zähle ich also den Seiltänzer, den sogenannten

engli-

englischen Reiter und den Taschenspieler. Die Lehrer der Reitkunst und Gymnastik können es um so weniger übel deuten, daß ich sie früher nannte, da ihr Zweck für das wirkliche Leben weit wichtiger ist, als es Seiltänzer und Konsorten je für die Schönheit und höhere Kunst werden können. Mich dünkt, diese stehen hier bey den gemahlten Töpfen in jeder Hinsicht am rechten Platz. Durch diejenigen Künste des Luxus, welchen die höheren Künste sich sogar zugesellen, wie z. B. in der Porzellain-Mahlerey, Lackir-Arbeit u. s. w. grenzen die sinnlichen Künste an die schönen, aber sind dennoch nicht mit ihnen zu verwechseln, wie sonst oft geschehen ist, und wie es hier und da noch in Auktions-Katalogen, von wackern, technischen Köpfen gefertigt, vorkommt; da heißt es z. B.: Luxusartikel, als Gold und Silber, schöne Gemählde, Statuen, Kupferstiche. Den Luxus erzeugt kein geistiges Bedürfniß, sondern nur sinnliches. Schon dies unterscheidet Kunst des Luxus von der höhern Kunst.

§. 76.

Bey einigen sinnlichen Künsten ist der Zweck aber auch insbesondere der, den höhern Künsten und den Wissenschaften zu dienen. Hierher gehören Schreibkunst, Buchdruckerkunst, Uhrmacherkunst. Näher noch, als diese, stehen den höhern Künstlern die Fertiger chirurgischer, physikalischer, mathematischer, astronomischer und musikalischer Instrumente.

Waren auch immerhin sinnliches Bedürfniß, ausgeartete Sinnlichkeit und feindliches Gemüth die Erfinder der meisten Werke sinnlicher Künste, so haben dagegen auch Forschungsgeist und Mitgefühl nicht minder Antheil an Erfindungen dieser Art, und bewundern muß man das Geschöpf, welches alle diese Erfindungen, alle diese Werke sinnlicher Künste hervorzubringen fähig ist.

Will man zusammendrängen, was in Europa die Völker für die Bildung der Künste überhaupt wirkten, so können nur Italien, Holland, Frankreich, Teutschland und England genannt werden.

Italien gewährte die schönsten Resultate der höhern Künste und derer, welche diesen dienen. Nächst Italien waren es Holland und Teutschland, welche für die höhere Kunst erzeugten. Frankreich hat erst in der neuesten Zeit, aber nun auch um so schneller, sich die Anschauung der höchsten Kunst gewährt, dagegen gewährte es von jeher viele Künste des Luxus in ausgezeichnetem Grade. Aus Frankreich kam die verfeinerte Kochkunst, kam die Reitkunst, Fechtkunst u. s. w. schon vor langer Zeit. Teutschlands Erfindungen galten am meisten den Künsten durch Verstand, galten den Wissenschaften und solchen sinnlichen Künsten, welche diesen dienen. England endlich leistete weniger für die höhern Künste, aber viel für jede Art der sinnlichen.

§. 77.

§. 77.

Der Kunst, rein durch Verstand, ist Wahrheit der höchste Zweck. Untersuchungen des Verstandes in schöner Form sind Werke dieser Art. Wenn also der Prediger seine Predigt nicht geehrt genug glauben sollte, daferne man sie ein poetisches Kunstwerk nennt, so verdient sie als ein schönes Werk des Verstandes hier genannt zu werden. Wie verträge sich auch wohl, könnte man zur Unterstützung dessen sagen, ein künstliches Spiel mit der Wirklichkeit, und noch dazu der reinen, heiligen, wenn der Geistliche auftritt und Gott im vollen, heiligen Ernst anruft? Aber dem auch wieder läßt sich entgegnen: Wie vereint man jenen Gedanken der Wirklichkeit, die an Gott gerichteten Worte mit irgend einer Art von Vorbereitung und Verabredung, und wie mit der Lehre von der Kanzel herab? Daß wir uns hier gewiß leicht täuschen und der Kunst wehe thun, während sie uns wohl thut, ist nur allzuoft sichtbar. Wie Urtheil und Empfindung sich nicht entbehren können, so erzeugen beide auch gerade alsdann die Phantasie, wenn sie sich den heiligsten Gefühlen der Menschen-Seele, den religiösen Empfindungen hingeben. Entweder spricht sich Religion nur als Resultat eines ganzen Menschenlebens und nicht durch Worte aus, oder, gestattet sie unserm Geist und unserm Gemüth, sich in ihr zu entfalten, zu veredeln, zu erheben, so kann das heilige Spiel unserer Phantasie, unsere Begeisterung, sie nicht beleidigen. Ja, die Phantasie ist es, die uns schnell

zur

zur wahren Gottes-Begeisterung führt. Von der Religion ist Kunst durch Gemüth weniger entfernt, als Kunst durch Verstand. Eine kalte, philosophische Untersuchung gehört weniger auf die Kanzel, als ins Gebet in Versen.

In eben dem Sinne, in welchem die Predigt mehr ein Kunstwerk durch Verstand als durch Gemüth ist, ist es auch, und mit noch mehrerem Rechte, der Vortrag vom Katheder, das nur wissenschaftliche Buch, die Rede des Advokaten und des Richters im Gerichtshofe.

Eine Kunst durch Verstand würde auch die Taktik, im höhern Sinne des Wortes, genannt werden können. Das Gemüth des Feldherrn muß schweigen, nur sein Verstand thätig seyn. Die Kriegskunst setzt Wissenschaft voraus, aber sie ist unendlich in sich, wie Poesie und Kunst es auch sind.

§. 78.

Kunst durch Gemüth, oder **Poesie** im allgemeinsten Sinne dieses Wortes, dem also das teutsche Wort Dichtkunst als Spezies untergeordnet ist, kann sich nur in dreyerley Richtungen äußerlich kund thun. 1) Durch Hörbarkeit, 2) Sichtbarkeit, 3) durch die Vereinigung von beyden, durch Rede, in dem Sinne nehmlich, wo die Rede Sprache und Gebehrde in sich vereint. Nur allzu innig sind alle die hieraus entspringenden Künste unter sich verwandt, als daß der

Syste-

Systematiker nicht bedauern sollte, daß kein Abscheiden ihr in einander Wirken und Ueberschreiten der, von ihm ihnen angewiesenen Grenzen zu hindern vermag. Dagegen freut sich der freye Künstler über jene Freyheit der Künste, findet darin einen neuen Beweis ihrer Vielseitigkeit, welche für alle kommenden Generationen Stoff genug zur Vervollkommnung der Künste und des Glücks der Gemüther darbietet.

§. 79.

Die Kunst, welche hörbare Werke hervorbringt, nenne ich Musik im allgemeinsten Sinne, und theile sie ein 1) in vokallose, 2) in Sprache und 3) in Gesang.

Musik ist das Schaffen, erkannt an dem hörbaren Werke. Da nun Stille nicht, sondern Bewegung gehört wird, so ist Musik Bewegung, und dies macht den wesentlichen Unterschied zwischen Musik, Mahlerey und Bildhauerkunst aus. Jene nehmlich kann den Fortgang unserer Gedanken und Empfindungen dadurch entwickeln, daß sie, als Bewegung, mit diesem Fortgang, der auch Bewegung ist, in einer innern, geheimen Uebereinstimmung steht, die Mahlerey aber, wie jede Kunst des Bildes, kann sich nur mit der Empfindung eines Augenblicks verknüpfen und diese darstellen.

Auch in das Instrument haucht der Virtuos den Fortgang seiner Empfindungen, obgleich das Instrument

ment keine solchen speziell geformten Töne hervorbringt, wie sie die Sprache besitzt, und welche Töne Vokale und Dyphtonge genannt werden. Sollen die Theile aller Musik erkannt, die Schönheit und der Karakter aller Musik nach der Uebereinstimmung der Theile unter sich und zur Gesammtheit gewürdigt werden, so muß man die Natur der Bewegung überhaupt, dann die des Schalles und des Tones insbesondere kennen, denn aus Tönen besteht die Musik. Ich wähle zu dieser Auseinandersetzung den Weg von außen nach innen.

Jede Art der Bewegung muß gehört werden können, wenn unser Gehörsinn nicht für einseitig gehalten werden soll. Wenn aber gleichwohl so viele Bewegungen gesehen werden, die man nicht hören kann, so ist das nur die Folge davon, daß sie nicht stark genug sind. Es wird also ein Maaß der Stärke, der Kraft der Bewegung erfodert, damit diese gehört werde. Das Maaß dieser Kraft wird für den einen größer, als für den andern seyn müssen, weil die Gehörs-Organe individuell verschieden reizbar und empfänglich sind. Es läßt sich allerdings die Kraft berechnen, welche erfodert wird, um auf ein gesundes, menschliches Gehör zu wirken, nur gehört diese Berechnung nicht hierher, denn die Hörbarkeit der Bewegung ändert an der übrigen Beschaffenheit der Bewegung selbst durchaus nichts.

Die Kraft einer Bewegung heißt ihre Geschwindigkeit, denn die Kraft, welche Bewegung hervorbringt,

vorbringt, ist nicht die Kraft der Bewegung selbst, sondern eine Kraft außer ihr. Da ein Maaß der Geschwindigkeit erfoderlich ist, damit die Bewegung gehört werde, so ist hierdurch auch nicht gesagt, daß man nur die Geschwindigkeit der Bewegung höre, sondern diese Geschwindigkeit ist die Bedingung, unter welcher Bewegung gehört werden kann. Was also das Wesen der Bewegung selbst ausmacht, zu dem die Geschwindigkeit auch gezählt werden muß, wird gehört, sobald die Bewegung gehört wird. Jede hörbare Bewegung, als Genus, nenne ich Schall. Da nun zwischen der gehörten und nicht hörbaren Bewegung nur ein Unterschied, und zwar nur im Maaße der Geschwindigkeit Statt findet, so muß der Schall das Wesen der nicht hörbaren, sondern nur sichtbaren Bewegung in sich tragen. Man darf also nur das Wesen der letztern untersuchen, um hiermit zugleich das des Schalles kennen zu lernen.

§. 80.

Das Nacheinander ist von dem Hintereinander unterschieden durch die Zeit. Gleichzeitigkeit ist Zeit, erkannt an dem Räumlichvielfachen. Man kann also sagen: dieses und jenes war, ist, oder wird zu gleicher Zeit seyn, aber man kann nicht sagen: diese Sekunde ist gleichzeitig mit der folgenden, oder vorhergehenden. Wenn a nach b sich bewegt, so ist es

nicht

nicht zu gleicher Zeit in a und b. Wenn daher von gleichzeitiger Bewegung die Rede ist, so heißt das: an mehr als einem Raume wird zu gleicher Zeit Bewegung wahrgenommen. a kann sich nach b zu eben der Zeit bewegen, in welcher sich x nach u bewegt. Da nun das einfache Nacheinander, etwa der Bewegung von a nach b, nie gleichzeitig werden kann, so entsteht die Frage: Wodurch, wenn a sich nach b bewegt, wird diese Bewegung zur Einheit? Da dem Begriffe Zeit nur der Begriff Raum gegenübersteht, so ist es der Raum, welcher die Zeit an der Bewegung zur Einheit erhebt. Wenn die Zeit vorbey ist, erkennt man ihren Abschnitt an dem Raume, als Größe. Wenn a in b angekommen ist, wird die Bewegung von a nach b als Einheit erkannt und, gegen andere Einheiten verglichen, Einzelheit, u. s. w. So also nur wird es möglich

1) Jede Bewegung als Einheit zu sehen, zu hören, zu empfinden, mithin als Theile und Gesammtheit zu denken, was für den Zusammenhang und dessen Schönheit unentbehrlich ist;
2) Zwey und mehrere (mithin einzelne) Bewegungen auch gleichzeitig zu erkennen;
3) Zwey und mehrere Bewegungen nach einander als Einzelheiten und zu einer Gesammtheit gehörig zu erkennen.

Aus der ersten Wahrnehmung geht das Verhältniß jeder Bewegung, jedes Schalles zu sich selbst, als Einheit betrachtet, hervor: mithin auch die Schönheit

jedes

jedes einzelnen Schalles. Aus der zweyten Wahrnehmung entwickelt sich das dissonirende und konsonirende Verhältniß mehrerer Bewegung und verschiedenen Schalles, (müßte eigentlich heißen: der Schalle) entwickelt sich Schönheit und Häßlichkeit aller Harmonie der verschiedenen Bewegungen und der Schalle und Töne. Aus der dritten Wahrnehmung endlich entwickelt sich das melodische Verhältniß aller Bewegung, mithin auch des Schalles, und seiner Arten.

Nun ist vor allem das Wesen einer Bewegung, eines Schalles, (als Einheit gedacht,) zu untersuchen, um die Frage beantworten zu können: Wann ist ein Schall schön zu nennen, nach dem aufgestellten Begriffe von der Schönheit.

§. 81.

Wird die Bewegung von a nach b als Einheit betrachtet, so wird sie an sich betrachtet, ohne Rücksicht zu nehmen, welche ihr ähnliche Bewegung sie an Körpern hervorbringe, indem sie sich bis zum Ohre des Hörers fortgepflanzt.

Die Geschwindigkeit sey die erste Wahrnehmung an der Bewegung des a nach b. Diese gestattet wiederum dreyerley:

a) Ein Maaß der Geschwindigkeit, ohne welches a nicht nach b kommen kann. Dies wäre die

absolute Geschwindigkeit aller Bewegung; da nun aber nicht jede Bewegung gehört wird, so muß es

b) auch ein Maaß der Geschwindigkeit geben, durch welches die Bewegung von a nach b gehört werden könne. Dieses ist die absolute Geschwindigkeit des Schalles.

c) Es kann aber auch die Geschwindigkeit der Bewegung größer seyn als erfoderlich ist, damit die Bewegung gehört werde, hieraus entsteht eine relative Geschwindigkeit des Schalles, welche ein Verhältniß der Stärke, der Macht bestimmt, mit welcher er auf unser Ohr wirkt.

Wenn also z. B. a nach b sich in $\frac{1}{2}$ Sekunde bewegen muß, um gehört zu werden, so wird die Bewegung stärker genannt und gehört werden, wenn a in $\frac{1}{4}$ Sekunde sich nach b bewegt.

Die zweyte Wahrnehmung an dem Schalle ist der Raum der Bewegung. Die Entfernung des b vom a.

Es ist einleuchtend, daß, ist b von a jetzt $\frac{1}{25}$ Zoll entfernt, so bleibt es nicht mehr dieser Schall, wenn b von a sich bis zu $\frac{1}{10}$ Zoll entfernt. Durch diese Raumveränderung entsteht zweyerley Schall.

Die dritte Wahrnehmung ist die Richtung der Bewegung, in welcher a nach b kommt. Diese Richtung auf ihre Allgemeinheit zurückgeführt, kann nur zweyerley seyn. b sey so nahe bey a, wie es immer wolle, so wird a, wenn es sich nach b bewegt, entweder

entweder die Richtung einer geraden, oder einer krummen Linie haben. Diese Richtungen der Bewegung sind ihre Formen. Im letztern Falle, wo die Form eine krumme Linie ist, giebt die Bewegung, streng genommen, auch einen größern Raum zu hören, denn jede krumme Linie von a nach b ist größer, als die gerade zwischen diesen beyden Punkten. Diese zwey einzig möglichen Richtungen der Bewegung in sich dürfen nicht mit den relatifen, auf die Bewegung selbst nicht wirkenden verwechselt werden, welche in Rücksicht eines dritten Punktes möglich sind, und bald durch rechts, links, hinauf, hinab u. s. w. angedeutet werden.

Mehr als diese drey Wahrnehmungen finden an einer Bewegung nicht Statt. Wie man aber hier die Bewegung von a nach b als Einheit betrachtet, so kann es eine Menge zusammengesetzter Bewegungen geben, von denen jede dennoch als Einheit wahrgenommen wird. Hierdurch wird es z. B. möglich, daß die so unendlich mannigfaltige Natur der schallenden Körper sich zugleich mit dem Princip aller Bewegung kund thue. Allein auch diesen zusammengesetztern Bewegungen liegen jene Grundwahrnehmungen unter.

§. 82.

Schön ist jeder Schall, wenn die absoluten und relatifen Theile der Bewegung übereinstimmen. Aber, könnte man entgegnen, zu einer Nichtübereinstimmung

ist keine Möglichkeit vorhanden, denn alle genannten Wahrnehmungen waren unumgänglich, damit die Bewegung sey, mithin müßte jede Bewegung schön genannt werden, hiergegen streitet aber die Erfahrung eben so sehr, als wenn man sagen wollte, alles was ist, ist schön. Dieser Angriff droht meiner gesammten Erläuterung des Schönen. Ich bin jedoch gar nicht gemeynt ihn abzulehnen, sondern nehme ihn auf und an, und, sagte ich §. 23., alles ist häßlich, was nicht schön ist, und was nicht häßlich ist, ist schön, jedoch nach Graden der Schönheit verschieden, so erweitere ich nun meine Behauptung: Es giebt streng genommen nichts im Universum, was, in Beziehung auf dieses, häßlich genannt werden könnte. Die Wesenheit der Natur im Universum ist Harmonie. Aber für uns, die wir nicht einmal das Universum ganz denken, wie viel weniger kennen, und noch weniger ganz empfinden können, giebt es ein Häßliches und Schönes, beydes nach Graden verschieden. Je mehr wir uns dem einfachen Gedanken des Schönen und Häßlichen, den einfachsten Bildern für beyde und den einfachen, sinnlichen Wahrnehmungen nähern, je mehr drängen sich uns deren Beziehungen auf den Begriff der Einheit des Universums auf, und wir finden immer weniger Häßliches, finden nur mehrere, oder mindere Schönheit. So geht es uns z. B. mit dem Gedanken eines Punktes, oder einer Sekunde der Zeitmessung. An beyden verschwinden gleichsam die Ideen Schönheit und Häßlichkeit. In beyden ist der

Gedanke

Gedanke eines Widerspruchs der Beziehung der Theile unter sich und zur Gesammtheit für uns am meisten verschwunden, das heißt unsere Anschauung ist die möglichst generische. Man darf sich nur die Erde als einen Punkt im Universum denken, und es fällt einem gar nicht mehr bey, auf der Erde etwas häßlich zu finden. Der Gedanke eines kleinsten Raumes liegt dem Begriffe Einheit näher, als der Gedanke eines größten Raumes. In der Vorstellung eines kleinsten Raumes, eines kleinsten Theiles Zeit, erkannt durch den Raum, spricht sich mehr die Gesammtheit, in der eines größten Raumes mehr die Sonderung aus. Wie wir uns von der Vorstellung des kleinsten Raumes ausbreiten, erweitern sich auch die Vorstellungen des minder Schönen und des Schönern. Wenn also von Linien die Rede ist, so können wir schon sagen, die eine sey schöner, als die andere. Aber es müssen mannigfaltigere Vorstellungen als die von Linien seyn, um ein Auseinander, nehmlich für uns Häßliches, daran wahrnehmen zu können.

§. 83.

Wenn die Anwendung hiervon auf die einfache Bewegung gemacht wird, so bestimmt

1) die Geschwindigkeit derselben durch das zu stark und zu schwach ihr unangenehmes, nicht ihr mehr oder minder schönes.

2) Eben dies thut auch der Raum der Bewegung, (vid. §. 43.) mithin ist die mehrere oder min-

dere Schönheit vorzüglich in der Form der Bewegung zu suchen. Da nun diese im Allgemeinen nur zweyerley seyn kann, so frägt sich: kann man eine dieser Linien schöner, als die andere nennen?

In einer geraden Linie herrscht die einfachste Uebereinstimmung in der Richtung aller Punkte, vom Anfangs-Punkte bis zum End-Punkte hin. Daher kann die gerade Linie nur durch Unbegrenztheit des Raumes unendlich werden, die krumme Linie hingegen, wie z. B. ein Kreis oder ein Oval, ist unendlich in sich, der Zeit nach, bey beschränktem Raume. Jeder Punkt einer krummen Linie verräth ein anderes Streben nach außen hin, und ein übereinstimmendes nach dem Mittelpunkte zu. Die krumme Linie ist also mannigfaltiger, als die gerade Linie und wiederum ist das Oval schöner, als der Kreis. Wenn man das rastlose, übereinstimmende Streben der Zeit symbolisch darstellen will, so geschehe es durch die Vorstellung einer endlos langen Linie, wenn man aber Ewigkeit, wie die Alten, als ewige Wiederkehr betrachtet, so ist der Kreis das richtige Sinnbild. Ohne diese, allerdings irrige Vorstellung einer ewigen Wiederkehr ist die krumme Linie mehr räumlich, deutet mehr den Raum, Umformung, Begrenzung an. Eine einzige krumme Linie giebt z. B. das Gebild des Kreises, des Ovals. Um aber ein Gebild mit geraden Linien hervorzubringen, bedarf es zum wenigsten dreyer Linien, und noch dazu im heterogenen Streben. Wenn

man

man also einen Kreis und ein Dreyeck gegen einander vergleicht, so findet in jenem partielle Heterogenität, untergeordnet einer totalen Homogenität, im Dreyeck aber partielle Homogenität, untergeordnet einer totalen Heterogenität Statt; darum ist der Kreis schöner, als das Dreyeck. In einfachen, wie in vervielfältigten Verhältnissen ist also die krumme Linie mannigfaltiger, als die gerade, und wenn jene daher schöner als diese, und folglich eine Bewegung auf krummer Linie schöner als die auf gerader ist, so ist auch die Form des Schalles schöner, wenn sie krumme Linien, als wenn sie gerade bildet.

§. 84.

Vergleicht man nun zweyerley Bewegungen, zwey Schalle, wie man auch zwey Töne zu sagen pflegt, so muß man

a) die Verhältnisse aufsuchen, welche Statt haben können, erscheinen die verschiedenen Schalle nach einander oder gleichzeitig, dann

b) die Verhältnisse, welche aus dem Nacheinander und Miteinander selbst hervorgehen.

Der eine Schall sey einmal ab, der andere cd genannt. Sind sie einander gleich, so haben sie gleiche Form, gleichen Raum, gleiche Geschwindigkeit. Sind sie ungleich, so ist

1) die nächste Differenz in der Geschwindigkeit bey gleichen Räumen. Hierdurch wird der eine Schall stärker, lauter, als der andere.

2) Oder sie sind verschieden den Räumen nach. Wenn also b von a $\frac{1}{4}$ Zoll und d von c $\frac{1}{2}$ Zoll entfernt wäre, so wird die Bewegung jeden Raum in gleich großer Zeit zurücklegen müssen, damit beyde Schalle gleich stark gehört werden, aber alsdann wird dennoch ein Unterschied zwischen beyden bleiben. Diesen bemerke ich dadurch, daß ich den einen kleinern Raum den höhern und den andern den tiefern Schall nenne. Wenn man sich nun mehrere solche einzelne Schalle denkt, so wird das Ohr die Regelmäßigkeit eines Verhältnisses der Vergrößerung und Verkleinerung, oder der Höhe und Tiefe am leichtesten wahrnehmen, wenn jeder Ton um eben so viel kleiner wird, als der vorhergehende gegen dessen Vorausgehenden. Das Ohr wird diese Regelmäßigkeit unterscheiden, und es kommt dann nur auf die Schärfe des Ohres an, damit es die kleinsten Verkleinerungen oder Vergrößerungen wahrnehme. So bildet sich die Schall-Leiter, ein Bild lediglich für das Verhältniß der zu- oder abnehmenden Größe nach einem gemeinschaftlichen Maaßstabe in so gleichmäßigen Abschnitten, als sie das Ohr zu unterscheiden vermag.

3) Wenn ab und cd, als gerade Linien gedacht, gleich groß sind, so sind sie dagegen verschieden von einander, wenn ab eine gerade Linie, cd eine krumme Linie, etwa einen Halbkreis beschreibt, und zwar α)

α) es ist alsdann cd allerdings größer als ab, und müßte daher auch tiefer genannt werden, allein weil diese Abmessungen weit verborgener liegen, als jene obigen, so unterscheidet sie das Ohr nur zugleich mit

β) der Form als solcher, und es entsteht nun die Verschiedenheit der Rundung und Schärfe. Einen Schall mit gerader Linie nenne ich daher einen scharfen, den auf krummer Linie einen gerundeten.

Dies ist, wie ich beyläufig bemerke, der Keim dessen, daß uns jeder Vokal auch höher auf der Schallleiter zu stehen scheint, als ein Konsonant, jedoch wohl zu merken, nur höher zu stehen scheint.

§. 85.

Aus dem Verhältnisse des Nacheinander entwickelt sich überhaupt

a) das melodische Verhältniß, insofern nehmlich

1) der vorausgehende Schall ein tieferer ist als der folgende, bildet sich die aufsteigende Melodie.

2) Ist aber der vorausgehende der höhere, so bildet sich die herabfallende Melodie.

Aus dem Nacheinander geht aber auch

b) schon durch die Gleichheit oder Verschiedenheit der Stärke ein Metrum, eine Messung hervor, welche Längen und Kürzen, verschmolzen mit

Stärke und Schwäche, entdeckt. Da nehmlich die größere Geschwindigkeit größere Stärke ist, so muß, wenn das Aufeinander gleiche oder ungleiche Stärken gewährt, auch ein gleichmäßiges oder ungleichmäßiges Maaß der Dauer jedes Schalles hieraus folgen. Diese Dauer ist durchaus von dem Maaße ihrer willkührlichen Vermehrung und Verminderung, sobald es in unsere Gewalt gegeben ist, die Bewegung zu vervielfältigen, verschieden. Dies dünkt mich zeither bey den Nachforschungen über Metrik nicht gesondert worden zu seyn.

Wenn man jeder Bewegung nur den Grad der Stärke gäbe, den sie haben muß, um gehört zu werden; so würden mehrere, hintereinander oder miteinander hervorgebracht, gleich stark, gleich lang seyn. Dagegen bliebe noch immer ein innerster Keim alles Metrums möglich, von welchem die Metrik beginnen sollte. Sind nehmlich die verschiedenen Schalle und Töne, unter der obigen Voraussetzung, gleich lang, so ist noch immer Gleichmäßigkeit und Ungleichmäßigkeit der Zeiträume zwischen den verschiedenen Schallen selbst möglich. Diese Zeiträume nennt man Pausen. Das Maaß derselben bewirkt durchaus schon ein Metrum. Dies ist es, wovon ich glaube, es sey in der Metrik unserer Sprachen ebenfalls nicht innig genug berücksichtigt worden.

Ist der stärkere Schall der schnellere, so ist er auch (abgesehen von aller Resonanz) der kürzere,

und

und nun, wenn vom stärkern und schwächern Schall die Rede ist, stellen sich Länge und Kürze, und Stärke und Schwäche in zwey umgewendete Verhältnisse.

1) Geht der stärkere Schall, als der kürzere (denn ab ist kürzer, wenn es die Bewegung in $\frac{1}{4}$ Sekunde zurückgelegt, als wenn es $\frac{1}{2}$ Sekunde hierzu bedarf), voraus, so entsteht ein verlängerndes Metrum ($v -$)

2) Geht aber der schwächere Schall ($\frac{1}{2}$ Sekunde der $\frac{1}{4}$ Sekunde) voraus, so entsteht ein verkürzendes Metrum ($- v$).

Dies wäre zweyerley Metrum an aller Bewegung und den Zeiträumen zwischen den Bewegungen, und ich will dieses das natürliche zum Unterschied von seiner Erweiterung und Vervielfältigung nennen, sobald wir die Dauer der Bewegungen und der Pausen willkührlich bestimmen. Das natürliche Metrum wird in der Wirklichkeit schon unendlich mannigfaltig und verschieden durch das Verhältniß der Bewegungs = und Schall = Fähigkeit der Körper, gleichwohl liegen nur jene zweyerley Richtungen dieser unendlichen Mannigfaltigkeit zum Grunde. Eben diese Mannigfaltigkeit steht auch zu unserem Gefühls = und Empfindungs = Vermögen in solcher Beziehung, daß die Regelmäßigkeit jener Mannigfaltigkeit im Universum für uns eine scheinbare Regellosigkeit, für uns unfaßlich wird. Sie muß, um von uns als Regelmäßigkeit erkannt zu werden, aus einer größeren Sonderung hervorgehen, muß sich auf viele, aber nicht auf

alle

alle denkbaren Verhältnisse der Längen und Kürzen zurückführen lassen. Lassen sich auch mit dem Verstande alle erdenklichen Längen und Kürzen in Zahlen darstellen, so verlangt doch unsere Empfindung eine Beschränkung dieser großen Vielheit, um der Regelmäßigkeit eine schöne Mannigfaltigkeit zuschreiben zu können.

Nur erst alsdann, wann wir die Verschiedenheit der Längen und Kürzen, und der Höhen und Tiefen nicht nach den möglichst kleinsten Theilchen messen, sondern nach größern, faßlichern und deutlicher-fühlbaren Verhältnissen, treten wir in das Gebiet der Musik im engern Sinne des Worts, und von dieser schloß man zeither immer die Sprachmusik aus, weil man in dieser jene große Mannigfaltigkeit Allfalligkeit nennen zu müssen glaubte. Allein man vergaß, daß die Fähigkeit menschlicher Stimmwerkzeuge an sich schon beschränkt, und mithin durch uns nur ein Theil jener größten Mannigfaltigkeit ist, dem seine Gesetze, angemessen unserm Empfindungsvermögen, gegeben sind, gegeben seyn müssen, soll nicht ein totaler Widerspruch zwischen Empfindungsvermögen und sinnlicher Fähigkeit angenommen werden. Sind jene Gesetze aber vorhanden, angemessen dem Empfindungsvermögen, so müssen sie auch erkannt werden können.

§. 86.

Nur erst sobald wir Länge und Kürze, Höhe und Tiefe der Bewegung nach deutlich empfindbarer Verschieden-

schiedenheit messen, können wir uns auch im Miteinander der Bewegungen und Schalle Rechenschaft von einem dissonirenden und konsonirenden Verhältnisse geben. So fühlt man z. B. im Geräusch des Donners, wie überhaupt jedes mannigfaltigen Schalles, weit weniger Dissonanz und Konsonanz, als in der Sprach-Musik, welche schon die Verschiedenheit der Höhen und Tiefen nach weit deutlicher empfindbarem, größerem Maaßstabe mißt. Und wiederum in der Sprachmusik empfindet man dies dissonirende und konsonirende Verhältniß minder deutlich, als in der Instrumental- und Gesang-Musik, weil diese beyden nach noch größerem Maaßstabe den verschiedenen Schall auf der Schalleiter, (seine Intervalle,) messen.

Wenn in jenem Miteinander zweyerley, der Grundform aller Bewegung nach, verschiedener Schall gehört wird, so ist dies die erste Art der Dissonanz. So dissoniren z. B. Laute und Vokale. Allein dies ist nicht das Verhältniß, von welchem man in der Schalllehre und Musik sagt, es dissonire oder konsonire. Dieses geht aus den Verhältnissen der Höhe und Tiefe hervor. Wenn also die Empfindung die Verschiedenheit zwischen dem Höher und Tiefer der Bewegung und des Schalles nicht bis ins Unendliche des Universums verfolgen kann, so kann sie es doch zum Theil. Dieser Verfolgung liegt, in dem Begriffe Sonderung, ein gemeinschaftlicher Maaßstab zum Grunde, und dieser Begriff thut sich, wiewohl undeutlich, auch an der Empfindung kund. Auch die Empfindung nimmt es wahr,

ob

ob e um so viel kleiner, höher ist, als d; und ob f um eben so viel höher als e u. s. w. ist. Durch diesen Maaßstab bilden sich die Intervalle, bildet sich also die Differenz der auf der Schalleiter grenzenden und von einander entfernten Bewegungen.

Da nun zwey nach einem Maaßstabe der Schalleiter verschieden große Bewegungen gleichzeitig hervorgebracht werden können, so hören sie hierdurch nicht auf, Einzelheiten zu seyn, ob sie gleich eine Gesammtheit bilden. Dem Gefühle und der Empfindung dringt sich daher

1) jede der beyden Einzelheiten als solche auf;
2) ihre Differenz (Unterschied der Größe, Intervalle), und
3) an dieser Differenz bald ein konsonirendes, bald dissonirendes Verhältniß.

Dissonirend ist die Differenz nicht etwa darum, weil die Bewegungen aufhörten gleichzeitig zu seyn. Nein, sie schallen zusammen, und sind dennoch dissonirend.

Die Differenz des Wieviel der Verschiedenheit der Größe ist jedoch selbst eine gedachte Größe, die auf die Empfindung übertragen wird. Es frägt sich daher:

a) Wie kann die Empfindung beyde Größen als Einzelheiten und Gesammtheit wahrnehmen?
b) Wie kann die Verschiedenheit zweyer Größen, als Gesammtheit, für die Empfindung eine Konsonanz oder Dissonanz werden?

Wenn

Wenn der Verstand zwey Größen in eine Gesammtheit verwandelt, so heißt dies, beyde Größen addiren; hierdurch bleibt zwar der Werth beyder Einzelheiten in der Gesammtheit (bey Größen Summe genannt), aber sie lösen sich zur Gesammtheit auf. Durch dieses Verschwinden gleichsam der Einzelheiten unterscheidet sich das Verfahren des Verstandes von dem der Empfindung. Diese sucht in sich beyde Einzelheiten als solche zu erhalten, hierdurch entsteht also eine Thätigkeit der Empfindung, erzeugt eben dadurch, daß zwey verschiedene Einzelheiten auf sie wirken, und so wird jene Thätigkeit Gesammtheit, Gesammtwirkung von beyden einzelnen Wirkungen. In diesem Falle ist also auch die Empfindung ihrem Wesen nach befriedigt, und das Miteinander jener beyden Einzelheiten heißt nun konsonirend. Kann aber die Empfindung die Einzelheiten als solche in sich nicht erhalten, so entsteht in ihr das heftigste Ineinander, oder das Widrige der Empfindung, welchem das Häßliche des Objekts, das Auseinander gegenübersteht, dies ist sodann die Dissonanz. Daher z. B. das Gefühl des Ohres bey einer Dissonanz und Disharmonie, als flösse alles in einander.

Die Verschiedenheit zweyer Größen, obschon aus der Reihe mehrerer, nach gemeinschaftlichem Maaßstabe verschiedener Größen herausgehoben, wenn beyde eine Gesammtheit als ein Miteinander bilden sollen, kann zweyerley seyn:

α) Entweder die eine Größe ist nur die Vervielfältigung der andern solchergestalt, daß sie in dieser sich

sich völlig aufzulösen vermag, was geschieht, wenn der Verstand sie von der andern subtrahirt, und nun, nach fortgesetzter Subtraktion, kein Rest vorhanden ist.

β) Oder es zeigt sich ein Rest.

Da der Verstand bey der Addition nur den Werth berücksichtigt, und das Verschmelzen beyder Größen sucht, so ist ihm bey der Addition diese zweyerley Verschiedenheit in Rücksicht einer Subtraktion unwichtig. Nicht aber so der Empfindung, denn wie ohnehin zweyerley Wirkung auf einen Gegenstand ein Zueinander von beyden Wirkungen ist, so nimmt die Empfindung bey der erstern Verschiedenheit wahr, daß jene Verschmelzung, die ihr widrig ist, vorgehen müsse, bey der letztern aber nicht.

§. 87.

Betrachtet man die vielfältige Bewegung, so vervielfältigen sich auch alle jene Erscheinungen und Wirkungen, und es würde für den jetzigen Zweck zu weit führen, wenn ich die gesammte Musik in allen ihren Zweigen aus der Lehre der Bewegung entwickeln wollte. Folgendes aber ist noch erforderlich:

Die mehrfache Bewegung ist *zurückkehrend*, wenn sich z. B. a nach b und von da auf demselben Wege nach a bewegt und hier endet, das Hin und Her aber als Gesammtheit empfunden wird; oder auch die mehrfache Bewegung ist *zitternd*, wenn sie von einem Punkte ausgeht, in welchem sie wieder endet,

und

und zwey Grenzpunkte durch Linien verbindet, welche alle den Endpunkt berühren.

Allen Schall, welchen die einfache und vielfache Bewegung mit Ausschluß der zitternden hervorbringt, nenne ich Laut, und ihm gegenüber stelle ich den Ton, durch zitternde Bewegung hervorgebracht. Die Sprachmusik besteht, wie die Gesangmusik, aus Lauten und Tönen. Instrumental-Musik aber hat nur Töne, und zwar, ohne hier ihre übrigen Verschiedenheiten aufzusuchen, nur vokallose Töne, dagegen Gesang und Sprache, und selbst das Geschrey vieler Säugethiere, nebst Lauten, vokalirte Töne besitzt, Töne mit Formen, wie es a e i o und u und deren Beugungen in einander sind.

Die Musik auch der ärmsten Sprache ist mannigfaltiger, als es vokallose Musik irgend je werden kann, ungeachtet der vielen verschiedenen musikalischen Instrumente, die unsere Zeit kennt.

§. 88.

Ohne vorerst die Eigenthümlichkeiten der musikalischen Instrumente zu untersuchen, drängt sich, sobald von Instrumental-Musik die Rede ist, die Frage auf: Woran erkennt man die Schönheit des Tones jedes Instruments? Wenn wir einen Virtuosen hören, so vergessen wir sogar die Dichtung, welche er uns vorträgt, und rufen entzückt aus: Welche Schönheit des Tones! Hier zeigt sich die Natur der Stoffe, denen die Töne

entlockt werden, im Läuterungs-Punkte, und darum sind sie hier erst am fähigsten, das Geistige, das Empfindungsvolle auszudrücken. In diesem Läuterungs-Punkte werden alle Instrumente sich ähnlicher; sie legen ihre Eigenthümlichkeit, soviel dies nur möglich ist, ab, und thun nur das Genus, vokalloser Ton, kund. Wer hat es z. B. nicht gehört, wie nahe sich Flöte und Geige verwandt werden können, wenn beyde gut gespielt werden. Hiermit meyne ich aber nicht das Spiel der Afterkunst, wenn man z. B. auf der Geige ein Flagolet nachahmt, oder wenn am Fortepiano sich ein Fagotzug befindet. Dies ist nur Veränderung des Instruments, nicht Veredelung. Die Schönheit des Tones eines jeden Instruments wird erreicht, jemehr das Instrument seine Eigenthümlichkeit unterordnet der generischen Beschaffenheit des vokallosen Tones. Hiermit verträgt sich daher auch nicht die zügellose Kraft, mit welcher oft ein Instrument angestrengt wird, denn dadurch wird der physische Stoff desselben zu einer desto regern Rückwirkung veranlaßt. (Dies bezieht sich nicht auf das Einspielen der Instrumente.)

Der schöne Ton eines jeden Instruments ist es vor allem, den man von einer Instrumental-Musik im höhern Sinne fodert, aber leider gerade hierin wird von der Orchester-Musik das Ohr sehr selten befriedigt. Soll sich die Gewalt der Eigenthümlichkeit eines Instruments nicht kund thun, so folgt hieraus, daß die Fülle der, höhere Schönheit bezweckenden Musik nicht

in

in der Gewalt bestehe, mit welcher die Instrumente angegriffen werden, sondern daß sich Fülle nur durch die größere oder kleinere Anzahl gleicher und gleich edel von den Spielenden behandelter Instrumente bilde. Käme es bey solcher Musik, deren Zweck Darstellung des Schönen ist, auf wirkliche Stärke und nicht auf Fülle an, so würde man, anstatt die große Trommel zu schlagen, Schöneres durch Kanonenknall hervorbringen, und um das Gerassel der Bässe zu verschönern, müßte man Balken zerbrechen.

§. 89.

Wie eine Schallleiter, so bildet sich auch eine Tonleiter. Der kleinere Ton ist der höhere, der größere der tiefere. Die Tonleiter, wie die Schallleiter, sind als endlos, sowohl nach der Tiefe als nach der Höhe hin, zu betrachten. Wenn man aber alle Töne der bekannten und für die Kunst angewendeten Tonleiter zählte, vom tiefsten Glocken- oder Orgel-Ton an bis zum höchsten des Flagolets, oder einer Stahlharmonika, so kommt doch noch keine Tonleiter heraus, welche 500 gleichmäßig sich verkleinernde oder vergrößernde Töne besäße. Aber reich genug kann, selbst bey einem noch weit beschränktern Umfange der Tonleiter, die Melodie der Instrumental-Musik werden.

§. 90.

Gäbe es nur einen Ton, und keine Tonleiter, so wäre Melodie unmöglich, und nur Metrum denkbar; sobald man aber, sey es auch nur zwey Töne, einen höher als den andern gedacht hat, so entwickeln sich auch sogleich die Ideen Melodie und Monotonie. Das stete Beharren auf einem Tone, als gäb' es nicht mehrere, wird alsdann sogar ein Theil der Melodie. Bey nicht mehr als zwey Tönen giebt es demnach eine aufschreitende und herabschreitende Melodie, und Monotonie, die ich, als Melodie-Form, beharrende Melodie nenne.

Diese drey Grundformen liegen auch den vielfältigsten Melodieen zum Grunde.

Schon diese drey Grundformen, vereint zu einer Gesammtheit, gewähren eine neunfache Versetzung, und hiernach läßt sich begreifen, wie groß die Mannigfaltigkeit der Melodieen schon durch nicht mehr als einhundert Töne hindurch seyn könne. Allein diese große Mannigfaltigkeit ganz zu empfinden, vermag das menschliche Empfindungsvermögen nicht, kann auch immerhin der Verstand jene Mannigfaltigkeit verfolgen. Auch in der Melodie verlangt die Empfindung eine minder versteckte Gleichmäßigkeit, um den Zusammenhang aller Theile für schön erkennen zu können.

Nimmt man mehr als zwey Töne zur Melodie, so entstehen nach jenen Grundformen überhaupt folgende Melodieenformen, welche, da die höhere Musik viele

Töne

Töne verwendet, als Hauptformen betrachtet werden müssen.

1) Nur beharrende Melodie.

2) Einfach aufschreitende.

3) Einfach herabgehende.

4) Eine aufschreitende mit Rücktritten.

5) Eine herabschreitende mit Rücktritten.

6) Endlich springende Melodieen, welche wieder verschieden sind, bald durch das Auf- und Herabwärtsschreiten mit oder ohne Rücktritt.

Eine einfach aufschreitende Melodie ist eine solche, welche von dem Tone an, mit welchem sie beginnt, keinen überhüpfend zu irgend einem höhern Tone, als der Anfangston ist, wandelt. Die einfach herabsteigende Melodie ist dieser dadurch verwandt, daß sie ebenfalls keinen Ton überhüpft. An beyden ist es Bedingung, daß sie nur kleine Intervalle berühren.

Mit Rücktritten geschieht das Aufsteigen, wenn nach drey oder mehreren Tönen die Melodie bey irgend einem der schon berührten Töne ihr Aufsteigen wieder beginnt. Hiernach ergiebt sich auch der Rücktritt bey der herabschreitenden Melodie von selbst.

Springende Melodieen endlich nenne ich solche, welche über große Intervalle sich hin bewegen.

§. 91.

So wenig ich glaube, daß es dem Verstande gelingen werde, die Gesetze der Empfindung eines Komponisten bis in die kleinsten Einzelheiten zu verfolgen und bestimmen zu können, warum die Empfindung so viele Bewegungen und Wendungen einer Melodie verlange, so zähle ich es doch zu den wirksamsten Mitteln, die musikalische Empfindung und den Musiksinn zu schärfen, zu läutern und so das Irrige, welches ein minder geschwächtes Gefühl erzeugen oder für schön finden kann, zu entfernen, wenn man sich Rechenschaft zu geben sucht, welches die Gesetze sind, nach denen die Empfindung wenigstens die verschiedenen Grundformen der Melodieen anwendet.

Die beharrende Melodie, die Monotonie, drückt, weil sie die einfachste Bewegung ist, auch eben dies als Enthüllung der Empfindung und des Verstandes aus, sie strebt von allen Melodieenformen am meisten nur hörbare Bewegung als solche darzuthun. Je mehr daher die Empfindung durch die Idee Gesammtheit bestimmt wird, desto mehr wird die Bewegung der Empfindung monoton genannt werden können, und Monotonie wird daher auch jenen Zustand der Empfindung erregen. Eben deshalb auch kann man von der Monotonie sagen, daß sie, wenn sie als Gegensatz reger Melodieenformen aufgestellt und fühlbar gemacht wird: zum Romantischen der Musik gehöre. Bey den einfach auf- und herabschreitenden Melodieenformen ist zu fragen: Wann begehrt das Gemüth auf tiefere, größere Töne,

(grö-

(größerer Raum der Bewegung) höhere, kleinere folgen zu lassen, und wann auf diese jene, in so fern nehmlich eine Melodie als eine Eigenschaften fähige Gesammtheit betrachtet wird? Da der kleinste Raum der Einheit des Begriffes Raum am nächsten liegt, so ist dem Verstande, wenn Eigenschaften fähige Größe untersucht wird, und eine Melodie ist eine solche Größe, das Aufschreiten der Melodie ein synthetisches Verfahren, bey welchem aus der Vielheit die Einheit des kleinsten Raumes, des höchsten Tones im Melodieensatze aufgesucht wird. Umgekehrt ist der herabschreitende Melodiensatz ein analytisches Verfahren. Die Einheit des kleinsten Raumes wird dadurch vervielfältiget und zerlegt. Was aber für den Verstand synthetisches Verfahren ist, heißt an der Empfindung invergirend, zu einer Einheit hinstrebend aus der Vielheit, unter der Idee Gesammtheit, und was dem Verstande ein analytisches Verfahren ist, wird an der Empfindung evergirend unter der Idee Gesammtheit von einer Einzelheit ausgehend zur Vielheit.

Dies wären Gründe des Gemüths zur Bewegung auf der Tonleiter von der Tiefe nach der Höhe, oder umgekehrt. Nun frägt sich aber:

1) Wenn verlangt die Empfindung Stuffe für Stuffe die Tonleiter hinauf oder herab zu verfolgen?

2) Wenn wählt sie die Sprünge auf der Tonleiter?

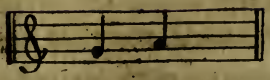
Indem man Stuffe für Stuffe auf der Tonleiter hin und her schreitet, ist Entwickelung der Gesammtheit durch die Anschauung aller ihrer Theile die Wirkung, mithin auch dies der Zweck der Empfindung bey solchem sprossenweisen Wandel. Wenn man aber auf der Tonleiter springt, dann findet

a) Vergleichung eines Theiles zu mehreren Theilen der Gesammtheit, oder mehrerer Theile zu mehreren Statt. Vergleichung durch die Empfindung aber ist Unstetigkeit und ungewisser, dunkler, zweifelhafter Zustand derselben.

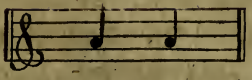
b) Oder die Sprünge auf der Tonleiter erfolgen nur als Zerlegung eines Ganzen in wenige Theile.

Auf- und abschreitende Melodieen mit Rückschritten bringen den Wechsel von Evergenz und Invergenz an der Empfindung hervor. Auf- und abwärtsschreitende Melodieenformen endlich stehen auch antithetisch in einer Melodie nebeneinander.

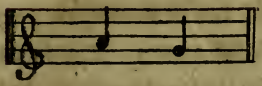
Will man diese Untersuchung praktisch sich bestätigen, so muß man durchaus in jeder Melodieenform alle Töne gleich lang halten, damit sich nicht die Wirkung des Metrums einmische. Hier sind einige Beyspiele für den Musiker:



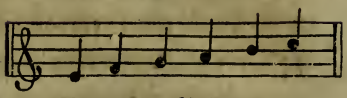
Aufsteigend.



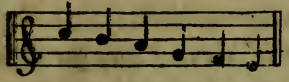
Beharrend.



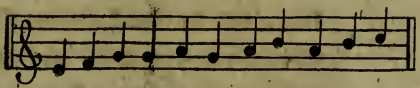
Herabschreitend.



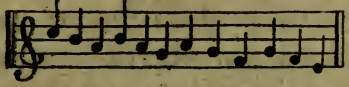
Einfach aufsteigend.



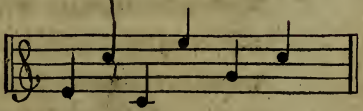
Einfach herabsteigend.



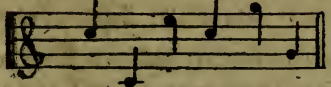
Einfach aufschreitend
mit Rücktritt.



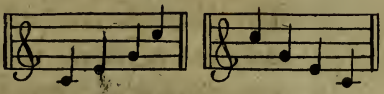
Einfach herabschreitend
mit Rücktritten.



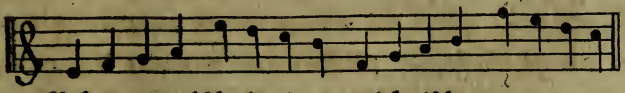
Sprünge der Vergleichung
aufwärts.



Dergleichen herabwärts.



Sprünge der Zerlegung des
Ganzen in wenige Theile.



Auf- und abschreitende, antithetische
Melodieenformen.

§. 92.

Die Tonleiter der Instrumental-Musik ist nicht gleich der Sprachtonleiter, sondern gleich der Gesangstonleiter. Wenn bey dem Genus Schall für Höhe und Tiefe zwar ein Maaßstab der stufenweisen Vergrößerung hinabwärts und Verkleinerung hinaufwärts angenommen werden muß, so ist dieser Maaßstab doch, da der Schall auch die einfachsten Bewegungen in sich faßt, ein unendlich kleiner, daher unser Ohr die Verschiedenheit der Höhe und Tiefe vieler Laute gar nicht mehr unterscheidet, Töne dagegen sind vielfache Bewegungen und also auch schon stärker, als der aus einfacher Bewegung erzeugte gleich hohe Schall. Wenn nehmlich a b ein einfacher Schall wäre, so ist die zitternde Bewegung auf demselben Raume zum mindesten noch einmal so groß. Beyde stehen zwar auf Einer Stufe der Schallleiter, aber der Ton ist stärker als der Schall. Die zitternde Bewegung selbst auf dieser Stufe kann aber auch noch verstärkt und vervielfacht gedacht werden, und so entsteht die Verschiedenheit zwischen Sprach- und Gesang-Ton. Wenn also a b irgend eine Stufe aus der Schallleiter andeutet, so wird diese Bewegung, als einfach, Schall seyn; zitternd aber, wo die Größe des Raumes zweymal, und zwar als zwey kurze und eine lange Bewegung zwischen beyden gehört wird, Ton genannt werden. Von a geht nehmlich die Bewegung nach b, dies giebt die erste Kürze im Ton, dann geht die Bewegung durch a hindurch nach c, dies ist die Länge, dann geht die Bewegung wieder zurück nach a,

dies

dies ist die zweyte Kürze. Diese beyden Kürzen und eine Länge bilden die Gesammtheit. Solche einzelne Theile einer zitternden Bewegung bilden ihre Schwingung, und diese schon ist aus verschiedenen Größen zusammengesetzt. Es ist klar, daß diese drey verschiedenen Theile einer Schwingung bey einer einzigen, einfach zitternden Bewegung beschleunigt werden können; hierdurch wird der Ton nur hörbarer, nur stärker. So kann z. B. jeder Sprachton stark und schwach werden. Die Schwingung läßt sich aber auch vervielfältigen. Wie man z. B. einen Gesangton nie so leise, mithin nicht in eben so kurzer Zeit hervorbringen kann, als einen Sprachton, was erweist, daß jener in sich schon der längere, vervielfältigte ist, so kann man auch im Gegentheil keinen Vokal a e i o u als Sprachton verlängern, die Bewegung in ihm vervielfältigen, ohne zu singen, den Sprachton in Gesangton zu verwandeln. Das heißt also: besteht der einzelne Sprachton a b aus einer bestimmten Anzahl Schwingungen, welche als Gesammtheit, als ein Ton gehört werden, so hat der gleiche Gesangton a b mehr solche Schwingung in sich. Mit dieser Vervielfältigung, an welcher die Verstärkung zugleich nach gleichem Prinzip, aber in anderem Verhältnisse fortschreitet, ist auch, soll die Empfindung sondern können, ein größerer Maaßstab für die Tonleiter verbunden, den die Instrumental-Tonleiter mit der Gesang-Tonleiter gemein hat.

Der höchste Ton der Gesangtonleiter kann als gleich hoch mit dem höchsten der Sprachtonleiter gedacht werden,

werden, und eben dies gilt auch von dem tiefsten Tone, allein auf der Leiter vom tiefsten bis zum höchsten Tone theilt die Sprache nach einem kleinern Maaßstabe ein, hat mehr Töne, als der Gesang. Diesem Gesetze entsprechen auch die nicht thierischen Körper, welche des Tons fähig sind. Nicht thierische Körper, welche Schall, nicht Ton gewähren, besitzen einen kleinern Maaßstab zur Eintheilung ihrer Schallleiter, als jene. In der physischen Natur stehen, zur Aufrechterhaltung jeder Gesammtheit in ihr, Vervielfältigungen der Bewegung und Maaßstab des Raumes durch ab- und zunehmende Kraft nach dem Gesetze der Schwere in der vollesten Uebereinstimmung. Und hiernach 1) ist es uns wenigstens bis jetzt noch nicht gelungen, den Sprachton weder in seinen verschiedenen Vokal-Formen, noch in den ihm möglichen kleinern Schritten auf der Tonleiter durch musikalische Instrumente nachzuahmen. 2) Konsonanten werden aber allerdings durch nur Schall-, nicht Tonfähige Körper nachgeahmt. 3) Der Gesangton, wenn er ohne Vokalform gedacht wird, wird nachgeahmt durch musikalische Instrumente. 4) Wenn also die Sprache den Gesang nachahmen will, ohne in Gesang überzugehen, so darf sie nur auf ihrer Tonleiter die zwischenliegenden Stufen weglassen, welche sie mehr als der Gesang auf seiner Tonleiter hat. 5) Gesang- und Instrumental-Musik können weniger die Sprache nachahmen, als diese jene.

§. 93.

§. 93.

Die Melodie ist das Rednerische aller Musik, und der Instrumental-Musik insbesondere, und da die verschiedenen Grundformen der Melodie auch verschiedene Bedeutungen für den Verstand und das Gemüth haben, so ist 1) jede Melodie verwerflich, welche zwecklos die verschiedenen Grundformen in einander wirft, wodurch Karakter-Widerspruch entsteht. 2) Jede Melodie ist tadelhaft, welche bey einer oder der andern Grundform zu lange beharrt, wodurch jene, überall im Gebiet des Schönen nur in gewissen Graden geduldete, mykroskopische Deutlichkeit entsteht.

Dies wären Melodieen, die als Gesammtheiten vermieden werden müssen, aber sie ordnen sich größern Gesammtheiten unter, und werden dann als Theile derselben und in dem Zusammenhang des Ganzen bedeutend, werden Glieder hoher und bedeutungsvoller Musik.

§. 94.

Bey einer reichen Tonleiter vervielfältigen sich auch die Verhältnisse der Harmonie. Ohne nun die verschiedenen Harmonieen, Modulationen und Resolutionen aufzusuchen, kommt es doch zur Würdigung des Schönen in der Musik darauf an, sich Rechenschaft von der Empfindung zu geben, welche durch Harmonie überhaupt und durch einige ihrer Grundformen hervorgebracht wird.

Aus den Verhältnissen der Harmonieen und Disharmonieen entwickelt sich zuvörderst für jedes musikalische Ganze eine Grundtonart, welcher nur die verwandten Tonarten beygegeben werden. Bey dem Reichthume der Tonleiter ist die Grundtonart schon die nothwendige Begründung der Melodie und Harmonie, und dient hierdurch der Empfindung zur leichten Vereinigung der Theile einer Gesammtheit. Die Grundtonart, welche durch das Ganze hindurchschimmern muß, begründet in sich den Lichtpunkt für die Empfindung, nach welchem alles hindeutet. Aus diesem Lichtpunkt entwickelt sich gleichsam eine Grammatik der Empfindung.

Die Grundtonart ist also sogar die Grundlage des Karakters jedes musikalischen Ganzen. Unserm Gemüthe nehmlich gemäß ward uns der Umfang unserer Stimmtonleiter zugetheilt, und diese wiederum wird der Maaßstab des Karakters der Instrumental-Musik. Unsere Stimmtonleiter nun theilen wir unserer Empfindung gemäß in vier Stimmen ein, in den Sopran, Alt, Tenor und Baß, und jede dieser Stimmen hat ihr Eigenthümliches, ihren Karakter für die Empfindung. Wie nun eine oder die andere Tonart

1) einer oder der andern Stimme den meisten oder beschränktesten Umfang anzuwenden gestattet,

2) oder, zwischen zweyen Stimmen inneliegend, den Uebergang aus der einen in die andere nothwendig macht, so erzeugen sie auch, wenn sie Grundtonarten werden, verschiedene Karaktere des musika-

musikalischen Ganzen, die ich im ersten Falle reine, im zweyten gemischte nenne.

Aus eben dieser Eintheilung der Stimmen und des Verhältnisses unserer eigenen Stimmtonleiter zu ihnen ist es auch zu erklären, warum dem einen diese, einem andern jene Grundtonart für den einen oder den andern musikalischen Karakter entspricht.

§. 95.

Der sogenannte Mollton stimmt uns mild, der Durton kräftig, wie man zu sagen pflegt, eigentlich aber müßte man sagen, jener, wenn man ihn als einfachen Dreyklang betrachtet und in eine Melodie verwandelt, enthält ungleiche Sprünge, und ist daher mehr dunkel vergleichend als der Durton, welcher gleiche Sprünge enthält, aus denen die deutliche Nebeneinanderstellung der Theile hervorgeht. Daher auch enthält im Mollton gesetzte Musik mehr antithetische Melodieensätze, als Musik in Durtonarten; daher neigt sich aber auch dem entgegengesetzt der Mollton zum Romantischen; darum endlich bringen die Musiker nicht selten ein Minore im Mollton als Vergleichung in ein musikalisches Ganze, dem sie dann ein Majore, als das Entscheidende, wiederum folgen lassen.

§. 96.

Ist die Dauer und Stärke jedes Tones in unsere Gewalt gegeben, so verschwindet das früher betrachtete,

trachtete, nothwendige Metrum ganz, und die nachahmende Vervielfältigung tritt an seine Stelle. Jenes Metrum, bald verlängerndes, bald kürzendes, wird nunmehr nur Grundform für den vielfältigsten Rhythmus, für das vielfachste Metrum.

Instrumental-Musik hat folgende Längen und Kürzen:

1) Die ganze Taktnote = 1.
2) Die $\frac{1}{2}$ Taktnote.
3) Die $\frac{1}{4}$ Taktnote.
4) Die $\frac{1}{2}$ Taktnote mit dem Punkte = $\frac{3}{4}$.
5) Die $\frac{1}{8}$ Taktnote.
6) Die $\frac{1}{4}$ Taktnote mit dem Punkte = $\frac{3}{8}$.
7) Die $\frac{1}{16}$ Taktnote.
8) Das $\frac{1}{8}$ mit dem Punkte = $\frac{3}{16}$.
9) Die $\frac{1}{32}$ Note.
10) Die $\frac{1}{16}$ Taktnote mit dem Punkte = $\frac{3}{32}$.
11) Die $\frac{1}{64}$ Note.
12) Die $\frac{1}{32}$ Note mit dem Punkte = $\frac{3}{64}$.

So groß bey dieser Anzahl verschiedener Längen und Kürzen, wodurch bald das Zusammendrängen der gleichen Längen oder gleichen Kürzen, bald die reichste Abwechselung möglich wird, die Mannigfaltigkeit des Metrums seyn kann, so kommt sie doch der Mannigfaltigkeit des Sprachmetrums nicht gleich, hat aber dagegen die Eintheilung nach einem sehr bestimmten Maaßstab vor dem Sprachmetrum voraus. Dieser Vorzug ist's, um dessen willen in der Musik das Metrum weit fühlbarer, als in der Sprache wird, und deshalb

wieder-

wiederum kann man sich nicht besser üben, um das Sprachmetrum scharf zu empfinden, als indem man es mit dem Metrum der Instrumental-Musik vergleicht. Ungeachtet aber das Metrum der letztern minder mannigfaltig ist, als das der erstern, so würde die Empfindung doch selbst diese Mannigfaltigkeit nicht verfolgen und aufnehmen können; und wie sie das Gedicht in Strophen, Verse, Einschnitt des Verses, und Versfuß eintheilt, so auch verlangt Instrumental-Musik eine nähere Verdeutlichung und Aehnlichkeit der Theile. Die Empfindung, um sondern zu können, gestattet Verschiedenheit des Metrums, aber

1) unterwirft sie dasselbe, dem Werthe nach, gleich gemessenen Abschnitten. Dies ist der Takt.

2) Sie verlangt, daß eine der beyden Grundformen, verlängerndes oder verkürzendes Metrum, vorherrsche. Dies ist der Rhythmus.

3) Dadurch schon theilt sie jeden Takt wieder in einen Haupt- und Untertheil, und so bekömmt die Musik Cäsur.

4) Wie nun die Grundformen der Melodie nach gleichem Gesetze ähnlich auf einander folgen sollen, so theilt schon das Metrum jede ausgebreitete Melodie wiederum in einen Vorder- und Nachsatz, und so entsteht eine größere Trennung oder ein Einschnitt. Vorder- und Nachsatz zusammen bilden einen Vers, oder Theil der Melodie.

5) Mehrere solcher Theile bilden eine Strophe und mehrere Strophen ein Musik-Gedicht.

Die bekanntesten Takt-Arten sind $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ und $\frac{9}{8}$. Diese alle bekommen, ungeachtet ihnen der Rhythmus bald eine verlängernde, bald eine verkürzende Form giebt, noch aus sich selbst wiederum den Karakter, bald mehr der Ebenheit, bald mehr der Unebenheit, je nachdem entweder die Taktform aus unpunktirten, oder punktirten Noten hervorgeht. Pausen sind Theile des Metrums. In der Instrumental-Musik, wo die Pausen verhältnißmäßiger, als in der Sprache eingetheilt werden, ist auch ihre Wirkung um so fühlbarer. Die Pausen sind daher ganz jener zweyfachen Wirkung auf den Takt und Rhythmus fähig, welche punktirte oder unpunktirte Noten hervorbringen.

Wenn man einen Marsch hört, in welchem viel punktirte Noten und durch Zusatz z. B. $\frac{1}{4}$ und $\frac{1}{8}$ geschärfte Pausen sich befinden, so fühlt man deutlich das Strenge und Scharfe dieser geregelten Unebenheit.

Wie wichtig Metrum und Rhythmus für den Karakter der Musik sind, bedarf kaum der Erwähnung, weil beyde schon in der Bewegung jedes Tones an sich begründet sind.

§. 97.

Aus eben den Gründen, um derentwillen das Gemüth in den Versmaaßen den Einschnitt bald in den einen, bald in den andern Fuß legt, z. B. beym Hexameter in den dritten, oder vierten, oder wohl gar in den

den zweyten und vierten, aus eben den Gründen theilt es auch die Melodie der Instrumental-Musik gemeiniglich in Vorder- und Nachsatz, oder in zwey antithetische Vordersätze und einen Nachsatz.

Die einfachen Melodieen haben den Einschnitt in der Mitte, und diese Satzform ist daher naif und einfach schön. Macht der Einschnitt, daß der Nachsatz der Melodie der kleinere ist, so wird diese Satz-Form erhaben, ist aber der Vordersatz kleiner als der Nachsatz, so wird die Grundform sogar kolossal, und theilt sie die Melodie in zwey Vorder- und einen Nachsatz ein, so entsteht das Wilde, das Ungeheuere der Melodieenform. Diese Formen können auch durch die übrigen Erfoderniße der Musik ins Komische, Zarte u. s. w. verwandelt werden, und man kann daher jene Eintheilung nicht durch Beyspiele aus komischer Musik widerlegen. Um lebhaft zu fühlen, wie die verschiedenen Abtheilungen der Melodie wirken, darf man nur Hexameter lesen, bey denen nicht Verlegenheit und Unbeholfenheit, sondern das Gemüth die Einschnitte diktirte.

Von den Strophen der Melodie gilt hiernächst auch, was sich von den Strophen jedes Gedichts mit Recht sagen läßt. Sind die Strophen zu lang, enthalten sie zu viele Verse, so verlieren sie ihre Wirkung auf das Gemüth, sie werden alsdann zwar erkannt, wenn man darüber reflektirt, aber sie werden nicht empfunden.

§. 98.

Ueber alle diese Zeitmaaße, welche das Gedicht in so viele Theile zerlegen, waltet nun wieder ein allgemeines Zeitmaaß, wie ein gewaltiger Strom, aus welchem sich die Einzelheiten nur wie perlende Wellen hervorheben. So entsteht das Gesammtzeitmaaß, oder in der Sprache der Musiker das Tempo. Hiernach beschleunigen sich, oder verweilen alle Theile länger. Leider enthalten die Kunstwörter der Musik für das Gesammtzeitmaaß durchaus keine bestimmten, deutlichen Angaben, keinen strengen Maaßstab, und ich möchte daher den Komponisten vorschlagen, neben den allgemeinen Ausdrücken für die verschiedenen Gesammtzeitmaaße auch die Anzahl Viertel = oder Achtel = Noten anzumerken, welche in einer Minute gespielt werden sollen. Die Musiker nennen das langsamste Zeitmaaß Largo. Etwas geschwinder ist das Adagio, geschwinder als dieses das Andante, noch geschwinder das Allegretto, noch mehr eilt das Allegro und das schnellste ist das Presto.

Auch die geläufigste Zunge vermag in gleichem Zeitraume nicht, so viele Laute und Vokale hervorzubringen, als auch nur Eine Hand auf dem Fortepiano hervorgehen zu lassen vermag. Dies ist es, was den Eindruck der Musik mehr total als speziell, den Eindruck der Sprache hingegen mehr speziell, als total macht.

Das reinste Adagio oder Largo findet man gemeiniglich bey dem Choral, und meiner Empfindung nach wirkt ein Adagio, in welchem schnelle Läufer vorkommen, nicht

nicht rein als solches. Mein Gefühl billigt in nur wenigen Fällen eines langsamen Gesammtzeitmaaßes die Theilung in kleine, flüchtig vorübereilende Noten, wie vollkommen übrigens diese auch dem Takte entsprechen können. Doch mag dies nur individuell seyn. Das Gesammtzeitmaaß ist es, was wie ein Geist über einem musikalischen Ganzen schwebt, und man darf voraussetzen, daß bey Dichtern und Komponisten sich Melodie, Harmonie und alle Theile des Gedichts aus dem Gefühle des Gesammtzeitmaaßes, gleichsam aus dem Drang des Gemüths, entbinden. Wie das schaffende Gemüth ergriffen wird, lebt zuerst diese Total-Bewegung in ihm auf und in dieser findet es alsdann die Einzelheit.

§. 99.

Das Portament, das Tragen der Töne und ihr Verschmelzen ist es, welches die Verbindung eines oder des andern Satzes der Melodie ganz im besondern bewirkt und ihn dadurch zu einem Ganzen im Ganzen erhebt. Es eignet sich also das Portament insbesondere dazu, sowohl das Metrum als auch die Intervalle unserer Empfindung so mild als möglich zu machen; hierdurch wirkt es verschmelzend im Ganzen und wird daher romantisch.

Das Pizzikato, das Abstoßen der Töne ist der Gegensatz des Portaments. Es bezweckt die deutlichste Darlegung jedes Tones, als solchen. Es scheint die Töne alle zu kürzen, um sie gesondert desto fühlbarer

zu machen. Das Pizzikato führt daher nur zur klaren, deutlichen, und am meisten zur zarten Schönheit.

Wie das Pizzikato alle Töne, die es berührt, gleichmäßig bemerkbar macht, so werden durch das Forte und Piano einzelne Noten nur hervorgehoben. Die einzelne stark, oder vorzüglich leise angeschlagene Note zieht insbesondere die Aufmerksamkeit auf sich, drängt sich durch ihre Auszeichnung vorzugsweise dem Gefühle und der Empfindung auf, und so sind durch Forte und Piano bezeichnete einzelne Noten mit Recht rednerische Accente zu nennen. Punkte gleichsam, bey denen die Empfindung und der Verstand lebendiger noch als sonst angesprochen werden. Mehr noch der Verstand, als die Empfindung, wird die verschiedenen Accente eines musikalischen Ganzen in der Erinnerung zusammenfassen, und dann aus ihrer Zusammenstellung das Skelet des Ganzen erkennen. Aehnlich den, nur ganzen Sätzen eine bestimmte Richtung der Unterordnung, und so den Karakter der Erhabenheit ertheilend, wirken das Kreszendo und Dekreszendo. Im Kreszendo wird also Note für Note stärker, und beym Dekreszendo Note für Note leiser, schwächer. Man lasse nur das Ohr entscheiden, und ich darf glauben, daß ich mich nicht täusche, wenn ich hierin vorzüglich Erhabenheit aller Bewegung und mithin auch der Musik suche. Auch die scherzhafteste, leichtfertigste Musik empfängt den Karakter der Erhabenheit, wenn man in ihr ein gleichmäßiges Kreszendo und Dekreszendo wahrnehmen läßt. Die zunehmende Stärke und dieses allmählige

schwä-

schwächer werden, mit dazwischen hervorspringenden, einzelnen Stärken sind es z. B., welche, meinen Gefühlen nach, dem Rollen des Donners die hohe Erhabenheit geben.

§ 100.

Aufzuzählen, wie viel musikalische Instrumente eben jetzt bekannt sind und die Beschreibung ihrer Form und ihres Gebrauchs beyzusetzen, gehört nicht zum Zweck dieses Vortrags. Koch's musikalisches Lexikon giebt hierüber hinreichende Aufschlüsse.

Da sich die Tonleiter in vier Stimmen theilt, so sind hiernach schon die Haupteigenschaften der Instrumente und ihr Umfang wesentlich verschieden, und wie sich nun die Natur des Stoffes der Instrumente wiederum überall einmischt, so fühlt sich auch der Unterschied jener vier Stimmen der Tonleiter, auf den Instrumenten ausgedrückt, am lebhaftesten. Beydes, wenn man eine erhabene Ode auf dem Flagolet pfeifen, oder ein zärtliches Ständchen auf dem Serpent oder auf der Posaune blasen wollte, würde höchst lächerlich werden. Die Orgel und das Fortepiano, da sie alle vier Hauptstimmen in sich fassen, sind ohnfehlbar die reichsten Instrumente.

§. 101.

Die Dichtungsarten der Instrumental-Musik sind von den Musikern nicht streng geschieden worden, lassen

sich auch nicht streng scheiden, denn hierin eben bewährt sich die Unendlichkeit der Kunst. Man kann zwar jede Musik, welche nur für ein Instrument gesetzt ist, eine Solo-Musik, und jede Musik aus zwey und mehr Instrumenten eine Orchesteral-Musik nennen, allein hierdurch wird nichts gewonnen. Die Musiker haben in dieser Hinsicht Recht, sogleich die Instrumente zu nennen, für welche die Musik gesetzt ist, z. B. eine Sonate für das Klavier, ein Trio für Geige, Bratsche und Schello.

Eben so gewiß wird auch durch eine Orchesteral-Musik, von nur Blas-Instrumenten besetzt, eine andere Total-Wirkung hervorgebracht, als durch lediglich Saiten-Instrumente, aber höher als dieses alles ist der eigene Karakter der Dichtung einer jeden Musik, und jeder solcher Karakter kann nach den Arten der Schönheit verschieden schön seyn.

Die von den Musikern angegebenen Dichtungsarten sind folgende:

1. Das Konzert, sowohl das einfache, als das doppelte. Hier nehmlich ist es entweder ein, oder sind es zwey Instrumente, welche durch ihre Eigenthümlichkeit, sowohl der Stimme als auch der, selbst bey dem geläutertsten Tone nie ganz entfernbaren Natur des Stoffes u. s. w., den Karakter des musikalischen Ganzen bestimmen. Alle übrigen begleitenden Instrumente ordnen sich diesem unter. Sie bilden, wenn sie gehörig angewendet werden, den Chor, welcher die Reflexion über das ausspricht, was das konzertirende Instrument vortrug.

So

So gewiß das Gesammtzeitmaaß mehr noch als die Natur der Instrumente sich dem geistigen Wesen der Musik nähert, so dünkt es mich doch ein Beweis der Beschränktheit des Gefühls, wenn einem Konzerte drey große Theile mit verschiedenem Tempo als Gesetz gegeben werden, z. B. ein Allegro, ein Adagio und ein Andante. Noch unleidlicher und allen poetischen Zusammenhang vernichtend ist es, wenn bey der Aufführung solcher Musik zwischen diesen Theilen große Pausen gemacht werden, während welcher man wiederum stimmt, und während welcher das Publikum sich in Beyfall oder Tadel ergießt. Unbezweifelt hat man diese Abtheilung von der Eintheilung theatralischer Vorstellungen in Aufzüge entlehnt, allein man vergaß hierbey:

a) daß die Musik nie die Klarheit und Festigkeit, nie die Dauer im Gedächtnisse des Hörers empfangen kann, welche die Vereinigung plastischer und musikalischer Form am theatralischen Kunstwerke erzeugt.

b) Man vergaß hiernächst, daß die theatralische Darstellung von einer bestimmten Zeit redet, in welcher sie fortrückt, was bey der Musik nicht der Fall ist. Während der Vorhang fällt, ruht das Stück nicht, es wird nur den Augen des Zuschauers entzogen, und wenn der Vorhang wieder aufgeht, ist es fortgerückt. Dies findet bey dem Konzerte nicht statt.

c) An der theatralischen Darstellung zieht uns die Handlung vieler an, im Konzert ordnet sich alles nur dem einen oder andern konzertirenden Instrumente unter, und wenn nun nach dem Allegro eine

große Pause des Stimmens und Räusperns erfolgt, so sieht man es nicht allein, daß das Instrument und der Virtuos ruhen, sondern man fühlt dies auch aus der Natur des Kunstwerkes selbst hervorgehend. Man hört alsdann nicht ein Konzert, sondern streng genommen drey, ein Allegro-, Adagio- und Andante-Konzert, mögen immerhin auch ihre Melodieen in einiger Beziehung zu einander stehen.

Reicht die Kraft eines Virtuosen nicht aus, halten die Instrumente die Stimmung so lange nicht, als es nöthig wäre für das ganze Konzert aus drey Theilen, so sind dies äußere Beschränkungen, welche es nothwendig machen, daß sich die Kompositeurs beschränken. Wie es dramatische Gedichte giebt, welche bey dem innigsten Zusammenhange doch eine so große, äußere Ausdehnung haben, daß man sie ununterbrochen gar nicht darzustellen vermag, so kann ich mir auch Konzerte denken, bey denen das nehmliche Statt findet; aber bey diesen geht alsdann die Abtheilung augenscheinlich aus einem ganz andern Beweggrund hervor, als der ist, nach welchem jetzt ein Klavier- oder Violin-Konzert und was dem ähnlich ist abgetheilt wird. Ueberall, dünkt mich, hat die Musik durch Skelettiren gelitten; die Kompositeurs prüfen die allgemeinen Gesetze nicht hinlänglich und beschäftigen sich mehr mit dem Generalbaß insbesondere. Meiner Empfindung nach muß sich die Verschiedenheit der Gesammtzeitmaaße, und wiederum bald ihre Trennung, bald der Uebergang von dem einen in

das

das andere aus dem Gemüthe wichtigen Quellen entwickeln lassen.

2) Die zweyte Dichtungsart ist die Sonate. Auch über ihr Wesen sind die Musiker nicht einig, selbst darüber nicht, ob eine Sonate ein Konzert genannt werden soll, wenn sie vorzugsweise für ein Instrument gedichtet ist und dieses Instrument nur von einigen andern Instrumenten begleitet wird. Diese Begleitung ist allerdings verschieden von der Begleitung eines Orchesters in einem Konzerte, wenn dieses nehmlich ist, was es seyn soll, ein Chor. Hierdurch dünkt mich ist der wesentliche Unterschied zwischen der Sonate und dem Konzert angedeutet. Dieses repräsentirt das Selbstgespräch und die Reflexion des Chores. In der Sonate, auch wenn Ein Instrument darin vorherrscht, ist ein freyer Dialog dargestellt. Recht lebhaft wird diese Dialog-Form der Sonate fühlbar im Terzet, Quartet und Quintet. Hier wird jedem Instrumente das Vorwort abwechselnd gestattet.

Da nun Erhabenheit aus der Idee Unterordnung hervorging, und das naive Schöne aus der Idee Nebeneinanderstellung, so kann man im allgemeinen von dem Konzerte erhabene und von der Sonate naive Schönheit erwarten.

3) Die dritte Dichtungsart ist die Symphonie, welche, wenn sie für sich bestehend, ohne Beziehung auf eine vorausgegangene und ihr folgende Musik gedichtet wurde, Symphonie ganz insbesondere genannt wird. Dient sie aber einer Musik, etwa einem Oratorio oder

einer

einer Oper, zur Einleitung, so nennt man sie Ouverture, schließt sie ein musikalisches Ganze, (dies heißt mehr als endigen, obgleich sehr oft Konzerte, in dem zweyten Sinne dieses Wortes, nur geendigt, und nicht geschlossen, oder wohl gar mit einer Ouverture geendigt werden) so wird sie Finale genannt. Die Symphonie (die strenge Bedeutung des Wortes ist längst erweitert worden) im allgemeinen Sinne möchte ich den handelnden Chor nennen. Alle Instrumente suchen sich geltend zu machen, nicht mehr die Eigenthümlichkeit eines oder des andern Instruments soll hervorgehoben werden, sondern alle Instrumente sich vereinen, die Empfindung des Komposiseurs im lebendigsten Zusammentreffen zu enthüllen. Darum auch, wie schön die Melodie und Harmonie einer Symphonie sey, fühlt man beyde dennoch weniger, als den Takt und das Gesammtzeitmaaß. Die Symphonie könnte man daher das Umfassendste, und nicht selten die romantische Dichtungsart der Musik nennen, in welcher, obgleich ihre Schönheit eine naive bleibt, alle Einzelheiten verschwinden in der Fülle und Macht.

§. 102.

Im Konzert, in der Sonate und Symphonie erscheint eine Reihe mannigfaltiger, aber sich gegenseitig entwickelnder Empfindungen, vereint durch eine Grundrichtung der Empfindungen. Dagegen

4) in der vierten Dichtungsart, in der sogenannten Phantasie, stellen sich die Empfindungen von keiner

Grund-

Grundrichtung geleitet neben einander, wie sie das umherschweifende Gemüth einhaucht. Die Phantasie ist daher am meisten geeignet, den Karakter des Wilden, Ungeheuern anzunehmen.

In diesen bis jetzt genannten Dichtungsarten waltete jedoch keine Empfindung mit beschränktem, speziellen Karakter vor. Aber im Marsch, in der Serenade, im Tanz, im Rondo und in den Variazionen waltet eine bald mehr, bald weniger spezielle Empfindung vor. Daher dienen diese Dichtungsarten auch äußern, nicht in der Musik selbst begründeten Zwecken. Einige derselben sind auch wohl aus diesen äußern Zwecken sogar hervorgegangen.

5) Die freyeste unter diesen Dichtungsarten ist das Rondo. In diesem erscheint eine Empfindung neben verwandten Empfindungen. Das Thema wird nur erläutert, und immer kehrt die Musik zu ihm zurück. Das Rondo möchte ich das Sonet der Instrumental-Musik nennen.

6) An das Rondo grenzen die Variazionen. Ein Thema, eine Empfindung, nicht erläutert durch verwandte Empfindungen, sondern in verschiedene Gestalten verwandelt, verkleidet, erscheint in dieser Art der Musik. Da wechselt alles, Takt, Tempo u. s. w. und nur die Melodie schimmert überall durch die Verhüllung hindurch. Da muß das Thema bald ein Marsch, bald ein Choral, ein Tanz u. s. w. werden. Diese Musik dünkt mich immer nur die Annehmlichkeit eines brittischen Austernschmauses zu gewähren. Es sind Austern, immer

nur

nur anders zubereitet, und im Grunde billigt man weder diese Verschiedenheit der Form, noch die Einerleyheit des Stoffes.

7) Die Serenade, wo sie nicht dem Gesange sich unterordnet, gehört zu den Sonaten, nur hat sie einen sehr speziellen Karakter. Sie athmet zarte Empfindungen des Friedens, der beglückten Liebe, wie der hoffenden. Die Serenade ist die Idylle der Instrumental-Musik.

8) Der Tanz ist die Musik der Freude. Die Musik ist nur durch und für das Tanzen, und ohne ihm der Empfindung sehr bald lästig. Weniger die Gefälligkeit der Melodie, als die Schärfe des Taktes machen ihren Werth aus. Ihre Melodie ist am häufigsten antithetisch. Da die Tanzmusik weniger aus der Hoheit des Gemüths, als aus seinem Verhältnisse zur Sinnlichkeit hervorgeht, so läßt sich allerdings von der Tanzmusik auf das Temperament jedes Volkes schließen.

9) Der Marsch endlich ist der Volksgesang der Instrumental-Musik, und obgleich mit speziellem Karakter, doch einer wahren Hoheit fähig. Muth, Gewandtheit und Kraft will er erwecken. Jenen durch seine Fülle, Gewandtheit durch seine Melodie, Kraft durch die Schärfe des Taktes und den größern Maaßstab, nach welchem er, gegen den Tanz verglichen, abgemessen ist. Wer hätte es nicht gefühlt, daß es nicht sowohl Begeisterung als Berauschung ist, welche ein schöner Marsch erzeugt? Hören wir den Todten-Marsch vor dem militairischen Leichenzuge, so fühlt man das kräfti-

kräftige, gehaltene, männliche Gefühl, welches der Trauer fähig ist, aber keiner schlaffen, weichlichen Klage.

Wie der Tanz und die Serenade vorzüglich der zarten Schönheit fähig sind, so ist dagegen der Marsch für die kolossale Schönheit am geeignetsten.

§. 103.

Kann und soll einem musikalischen Gedichte eine Hauptrichtung der Empfindung zum Grunde liegen, so muß sich diese auch in jedem vorkommenden Falle besonders benennen lassen, und hiernach würde bestimmt werden müssen: ob die Grundempfindung eines musikalischen Gedichts romantisch, erhaben, naif, zart u. s. w. genannt werden könne.

Wie hiernächst die Instrumental-Musik sich im Gesange den Worten anpassen, nicht lediglich den Takt der Worte begleiten, sondern den Gefühlen entsprechen kann, welche die Worte ausdrücken, so muß sie auch im Stande seyn, für sich bestehend die Gefühle zu enthüllen, welche ein Gedanke erregt. Läse der Komponist z. B. die Leidensgeschichte Jesu, und setzte sich nun, sie ganz fühlend, an das Klavier, so würde er im Stande seyn, seine Gefühle musikalisch zu entwickeln, und die Aufeinanderfolge seiner Gefühle wird allerdings auch eine entfernte Aehnlichkeit mit dem Wechsel der Begebenheiten enthalten, welche sein Gefühl erregen. Aber gewiß geht man zu weit, wenn man wähnt, die vokallose Instrumental-Musik könne mahlend die Deutlichkeit der Worte

erret-

erreichen. Könnte dies die Musik, sie kann es aber nicht, so würde diese Klarheit sie herabsetzen, und zugleich erweisen, daß der Mensch verständiger, als empfindend sey, daher ihm Musik und Sprache gegeben wären zur Reflexion. Musik kann in gewissem Sinne mahlen, sie kann Formen des Schalles überhaupt entfernt nachahmen. So weiß z. B. Abt Vogler ein Gewitter, wenn es sich entfernt hören läßt und näher kommt, wenn der Sturm saußt, Blitze zischen, Donner krachen und der Hagel Geprassel erregt, allerdings nachzuahmen, denn wenn er diese Nachahmung versucht und man auch nicht zuvor weiß, was seine Absicht ist, so wird man doch nach angehörter Musik sagen, sie habe Aehnlichkeit mit einem Sturm und einem Gewitter gehabt, sey wahrhaft groß und wild wie ein Gewitter gewesen, allein mich dünkt dennoch, diese Musik drücke mehr die Empfindung dessen, der ein Gewitter hört, als das Gewitter selbst aus, und gerade die treuesten Nachahmungen des Gewitters selbst sind mir nicht als das Schönste dieser Musik vorgekommen, sie wirkten auf mich, wie etwas Fremdartiges in dem hohen, schönen Ganzen.

Der komischen Musik ist die Mahlerey gestattet, und je lebendiger sie mahlt, desto komischer wird sie werden, aber der ernsten Musik sey Mahlerey fremd. In der ernsten Musik schreite kein Instrument aus seiner Stimme, ahme keines das andere nach, mahle keines, und verschwinde der Stoff, aus welchem die Instrumente gefertigt sind, dem Ohre so viel als möglich. Der komi-

schen

schen Musik bleibt von dem allen das Gegentheil erlaubt, obgleich das Wesen der hochkomischen Musik tiefer noch, nehmlich in einer Fremdartigkeit der musikalischen Grundidee selbst liegt.

§. 104.

Weil die Instrumental = Musik einer wörtlichen Deutlichkeit und Klarheit unfähig ist, so ist sie weniger als Gesang und Sprache, und selbst weniger als alle Künste im Stande, die karakterlose Schönheit darzustellen, jene ernste Heiterkeit und jenen heitern Ernst, welche beyde die Menschen aller Religionen, aller Zeiten, aller Klimaten das selige Gefühl nennen. Noch weniger kann sie die Gleichgültigkeit der Vernunft darstellen. Der Ton ohne besondere, ohne Vokalform ist das reine Bild der in sich mächtigen, vielfachen Bewegung, welche also dem Leben und der Empfindung, als selbst einer Bewegung, am nächsten steht. Mit Recht wurde daher die Musik von jeher die empfindungsvollste und so auch karaktervollste Kunst genannt. Mit Recht hat man von ihr gerühmt, daß sie von allen Künsten am unmittelbarsten und allgemeinsten auf die Empfindung wirke, daß sie magisch die Seele umspinne. Musik mußte durch das Christenthum allerdings gewinnen, aber nicht darum, weil, wie einige wähnen, die Musik der christlichen Religion näher verwandt ist, als bildende Kunst, sondern darum, weil die Phantasie des bildenden Künstlers durch das Chri-

 stenthum

stenthum die Vorstellung der Göttlichkeit mit Menschlichkeit vereint nur in einer Gestalt noch, in Christum, erblicken lernte, da zuvor dem Heyden jeder seiner Götter zugleich ein Mensch war. Die Musik gewann also eigentlich durch das Christenthum nur, weil sie nicht verlieren konnte, denn sie stellte nie Göttliches als Menschliches dar; die bildende Kunst aber verlor durch das Christenthum extensiv, indem sie nicht mehr die Menge Götter, sondern nur einen Gottvater und Gottsohn zu bilden behielt, sie verlor intensiv, indem Gott, wie sich ihn der Christ denkt, über alle Darstellung hinausgeht, und so blieb die höchste Gestalt Christus, so lange er von der Bibel in menschlicher Gestalt als Gottes Sohn, nicht als Gott der Sohn geschildert wird. Musik sprach stets nur die höchsten, menschlichen Empfindungen aus.

Daß sie einer hohen, wenn schon nur karaktervollen Schönheit fähig sey, läßt sich aus ihren umfassenden Einfluß auf den Menschen darthun. Selbst den Aufruhr in der Natur des Wahnsinnigen beschwichtiget sie und giebt diesem Unglücklichen, diesem rastlos gegen sich selbst Wüthenden Augenblicke der Milderung. Aber auch das Karaktervolle, welches die Musik darzustellen vermag, hat seine Grenzen. So kann sie Ernst und Heiterkeit, Trauer und Lachen erregen, aber wahrhaft tragisch und komisch kann sie nie werden, denn hierzu müßte sie zwar nicht weniger Empfindung, aber mehr wörtliche, mehr Gedankendeutlichkeit enthüllen können. Nur erst unter dieser Bedingung

dingung würde sie objektif, würde sie dramatisch werden und durch die Darstellung des Geistigen uns Mitleid und Bewunderung einhauchen und so auch komisch seyn können. Was aber, da sie nur karaktervolle Schönheit darstellen kann, der Musik entgeht, das wird ihr reichlich ersetzt durch den unwiderstehlichen Zauber, als Ausdruck der Gefühle in subjektifer Form. So bereitet sie dem Herzen eine Wonne, für die wir noch nicht einmal einen ganz entsprechenden Nahmen besitzen.

§. 105.

Man pflegt in der Musik dreyerley Style anzunehmen, einen Kirchen-, Opern- und Kammer-Styl. Hierbey ist die Ansicht sehr willkührlich, denn überall, wo der Gesang vorherrscht, soll sich, sowohl die Sang- als auch Orchester-Musik nach dem Sinne und Karakter der Worte richten, die gesungen werden, man müßte also, wenn jene Scheidung der Style richtig wäre, die für den Gesang sich eignenden Dichtungsarten einzutheilen geneigt seyn, je nachdem sie sich für die Kirche, die Oper, oder das Zimmer eignen.

Richtiger benannt würde ohnfehlbar aller Unterschied der Musik-Style, wenn man einen lyrischen, epischen und dramatischen annähme, und nun hieraus die übrigen Eintheilungen ableitete, denn, wenn auch im Konzert das Gespräch der konzertirenden Stimmen mit dem Chor und durch das Orchester der Chor re-

präsentirt wird, so ist das nur Dialog und dramatische Form, aber noch nicht wirklich dramatische Darstellung. Aug. W. Schlegel, in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur I. Th. S. 30. u. w. scheidet sehr treffend den Dialog von der dramatischen Dichtung.

§. 106.

Die zweyte Art der Musik, im allgemeinsten Sinne des Worts, nannte ich Sprache. Töne, sogar vokalirt, besitzen auch einige Thiere, aber dennoch mangelt ihnen die Sprache. Diese zeichnet das Menschengeschlecht aus. Auch der Vogel drückt instinktmäßig den höhern Grad seiner Heiterkeit, durch Gesang, den höhern Grad seines Schmerzes durch Gekreische aus. Auch das Säugthier giebt den höhern Grad seiner Empfindungen durch Mimik und Töne zu erkennen, und man würde sehr irren, wenn man glaubte, daß diese Arten thierischer Aeußerungen von andern Thieren nicht verstanden würden. Wie alle Sinne des Individuums einander dienen, so auch ist dieses gegenseitige Verständniß zwischen Thieren in mehrerem, oder minderm Grade vorhanden. Empfindungen der belebten Natur werden von einem Individuum auf das andere übertragen und erregen bald die übereinstimmenden, bald die widersprechenden Empfindungen und Gefühle. Aber im Thier vermag nur die Empfindung sich selbst zu billigen oder zu mißbilligen. Dies ist

sein

sein Instinkt (vid. §. 43.). Wäre auch der Geist der Thiere einer Vervollkommung bis zur Vernunft fähig, so ist er es doch nicht, so lange er an so rauhe Sinnlichkeit gebunden ist, wie wir sie dermalen an den Thieren wahrnehmen. Bey dieser Gewalt der Sinne ist dem thierischen Geiste Vervollkommung nur in sehr geringem Grade möglich und ehe nicht die Stuffenfolge bis heran zu dem Menschen aufgeschlossen seyn wird, können wir annehmen, die Sprache sey es, durch welche der Mensch seinen Besitz der Vernunft, dem Thiere voraus, kund thut. Dem Menschen ist Empfindung und Verstand gegeben und, erzeugt jene die Sprache, von welcher selbst die Thiere vieles verstehen, eine Sprache, durch welche der Mensch die Thiere beherrscht, so erzeugt der Verstand des Menschen zwar nicht eine zweyte Sprache, von welcher die Thiere nichts verstehen, sondern die Vervollkommung jener Sprache, durch welche der Mensch dem Menschen das dem Thiere Unfaßliche, seine höhern Empfindungen, seinen Verstand, seine Vernunft mittheilt, durch die untergeordnete nur werkzeuglich in diesem Falle gebrauchte Empfindung. In dem Menschen also liegt die Anlage zu seiner so vollendeten Sprache und es bedarf, um das Entstehen der Sprache zu zergliedern, weder der Voraussetzungen, daß Gott unmittelbar die Menschen auf die ihnen ertheilte Fähigkeit zum Sprechen und Denken aufmerksam gemacht habe, noch, wie Herder in seiner bekannten Abhandlung über den Ursprung der Sprache gethan, der Untersuchung, ob der Gehörssinn zur Entwicke-

lung der Sprache das meiste beygetragen habe. War dem Menschen Fähigkeit zur Bewegung nach Gesetzen für das Universum, dessen Theil er ist, gegeben, so war auch in ihm ein physischer Zwang zur Befolgung, zu Ausübung des Gesetzes vorhanden, der mit dem Prinzip seines Daseyns Eins ist. Bewegte sich der Mensch, verließ er den Zustand der Ruhe, (Auflesen! Und ach wie zart ist es, diesen Gedanken bis zu dem ersten Keim zu verfolgen!) erwachte physische Bewegung, so entstand auch die ewige, unergründliche Wechselwirkung der Sinne unter einander und auf den Geist, und hätte der Mensch auch Bewegung nur gesehen, nicht gehört, so würde doch das Gesetz der Bewegung in ihm, ihn zum Ton bewogen und angetrieben haben. Dadurch nur ist es möglich, daß Taubstumme sprechen lernen. Der Mensch sah Bewegung, sie wirkte auf ihn ein, erregte ihr Abbild in ihm, erregte in ihm den Drang ihrer unendlichen Vervielfältigung, das Bild entsprach dem Prinzipe seines Daseyns, und so erregte die geschaute und gefühlte, wie die gehörte Bewegung Ton, Sprache, Sang, welcher sich allmählig zum Gesang erhub, erregte Geste, Miene, und so die Rede, die also, im strengsten Sinne, eine Thätigkeit des Menschen nach dem Prinzip der Bewegung ist, mittelst welcher er sich selbst versteht, die Außenwelt zur Innenwelt macht, und seine Innenwelt Geistern kund thut, eine Thätigkeit, die zu seiner Wesenheit, zu seinem Seyn als

Einheit

Einheit gehört. Rede geht aus dem Leben und mit dem Leben, aus dem Prinzip der Bewegung als dem Gesetze des Daseyns des Universums hervor. Die Rede zu uns selbst nennen wir das Denken, und sie könnte eben so gut Sprache heißen, denn wir denken in Worten oder Bildern. Die Rede zu andern aber nennen wir bald Sprache, bald Mimik, bald Gesang. Wir denken bald in Gestalten, bald in Worten, und diese unterscheiden sich von den gesprochenen dadurch, daß sie eine Thätigkeit in uns sind, welche ebensowohl sichtbar als hörbar werden kann. Es ist ein Aussprechen dieser gedachten Worte möglich, welche dann hörbar werden, durch die Sinne des Hörers seine Empfindung ansprechen, durch diese seinen Verstand und so die gehörten Worte in ihm in gedachte verwandeln. Es ist aber auch eine Schrift möglich, eine Mittheilung, welche die gedachten Worte (Bewegungen) sichtlich darstellt, welche aber in dem Leser ebenfalls Rede zu ihm selbst wird, wie die gehörte Mittheilung. Endlich auch ist es möglich, daß sich die Individualität eines jeden in seiner Rede zu sich selbst und zu andern durch seine Schreibart eben so kund thue, wie durch seine Sprechart.

Die Rede zu uns selbst, unser Denken, ist stets mit einem Grade mimischer Aeußerung und mit einem Drange zum Sprechen verbunden, und je mehr unser geistiges Gespräch auf unsere Sinne wirkt, je mehr bewährt sich auch an ihnen die Gewalt des angeborenen Gesetzes der Bewegung, und so bildet sich das

Selbstgespräch, welches sogar eine Folge des abstrahirtesten Denkens seyn kann, und bey dem man laut spricht und voll gestikulirt. Daraus ergiebt sich allerdings die innige, aber noch nicht ergründete Verwandtschaft und der hohe Zusammenhang zwischen Mimik und Sprache insbesondere. Wenn wir jedoch von der Sprache sprechen, bleibt die Mimik ausgeschlossen. In der Sprache haben wir das Wort, haben wir die hörbaren Bewegungen zum Punkt der Betrachtung. Diese Bewegungen sind 1) der Sichtbarwerdung durch Zeichen, 2) der Hörbarwerdung durch ein Maaß der Geschwindigkeit, durch eine Form und Größe fähig, wornach wir sie bald Laute, bald Sprachtöne nennen.

§. 107.

Wenn nun Sprache und Instrumental-Musik mit einander verglichen werden, so unterscheidet sich die Sprache von dieser durch folgendes:

1) Der Sprachton besitzt nicht die Vielfachheit der Schwingungen, wie der Instrumentalton, und hieraus folgt, daß wenn man beyde wie zwey auf der Schallleiter auf- und abschreitende Personen sich denkt, daß die Sprache kleinere Schritte zu machen vermag, als die Instrumental-Musik, oder, wenn man nun die kleinsten Schritte der einen und der andern als besondere Leitern, in Sprossen eingetheilt, sich denkt, so hat die Schallleiter die engstehendsten, kaum unterscheidbaren Sprossen,

Sprossen, die Sprachtonleiter hat zwischen den Sprossen schon größere, und die Instrumental- und Gesang-Tonleiter noch größere Zwischenräume.

2) Jeder Sprachton ist in sich nicht so stark, wie der Instrumentalton. Kein Instrumental- und Gesang-Ton kann so leise hervorgebracht werden, als ein Sprachton, und selbst der leiseste Instrumentalton hält noch gleichen Schritt mit dem stärksten Sprachton. Um das zu fühlen, darf man nur laut sprechen neben einem leise Singenden, aber die Summe der Töne muß dabey gleich und gleichzeitig seyn.

3) Jeder Sprachton ist der Vokalformen und ihrer Beugungen in einander fähig. Man kann auf jeder Stufe der Sprachtonleiter a, e, i, o, u und deren Beugungen in einander hervorbringen. Ja, der Sprachton kann nie vokallos hervortreten. Erst wenn wir Instrumente nachahmen, bald pfeifend, bald mit verschlossenem Munde, können wir vokallosen, können wir Instrumentalton hervorbringen.

4) Die Sprache hat nicht allein Töne, sondern auch Laute, welche letzteren sie auf der Schalleiter eben so hoch stellen kann, als der Ton auf der Tonleiter steht, daher diese Laute Mitlauter, Mittöner genannt werden. Diese Laute besitzt die Instrumental-Musik zum Theil auch, oder besitzt wenigstens eine ähnliche Beymischung

durch den Stoff des Instruments. So z. B. hat der rohe Fagotton Aehnlichkeit mit dem f, der Ton gestrichener Saiten-Instrumente mit dem s oder r, je nachdem die Saite umsponnen oder nur eine Darmsaite ist.

5) Hieraus folgt von selbst, daß sogar die beharrende Melodie der Sprache, die Monotonie, nicht die Einförmigkeit hat, durch welche die Monotonie der Instrumental-Musik lästig werden muß. Wenn der Dudelsack auf Einem Tone brummt, so ist er weit einförmiger, als wenn jemand stets aus Einem Tone spricht. Schon der Wechsel der Vokale und Konsonanten erzeugt eine große Mannigfaltigkeit.

6) Bey dieser größern Mannigfaltigkeit der Tonformen und Formen der Laute kann die Sprache der Mannigfaltigkeit der Melodie entbehren für den Verstand, sie kann aber auch der melodielosen Mannigfaltigkeit die Musik der Tonleiter selbst hinzufügen, und so entsteht die Deklamation. Die Deklamation ist gleichsam die Instrumental-Musik der Sprache.

7) Auch die Sprache hat Metrum und Rhythmus nach gleichen Gesetzen wie die Instrumental-Musik, nur sind Metrum und Rhythmus in der Sprache mannigfaltiger, als in der Instrumental-Musik.

8) Dagegen ist die Sprache wie keine andere Musik, wie keine andere Kunst, fähig, die karakterlose

Schön-

Schönheit darzustellen. Schon dadurch, daß sie zum Theil eine Folge der Abstraktion, (der Verstandesthätigkeit, die, so lange sie mit Sinnen verbunden ist, auch nicht die Gesetze der Bewegung überschreiten kann,) in ihrer Entstehung war, und in ihrer Ausbildung ist, wird sie der karakterlosen Schönheit fähig. Die Ruhe, die Gleichgültigkeit der Vernunft, die ernste Heiterkeit und den heitern Ernst der Empfindung kann nur die Sprache so vollkommen darstellen, als sie überhaupt darstellbar sind. Aber auch Darstellung karaktervoller Schönheit kann die Sprache gewähren, dies beweist schon die Verschiedenheit der Sprachen, deren sich jede auf eine eigenthümliche Entwickelungsweise des menschlichen Geistes und der menschlichen Sinne und, durch diese, auf die Einwirkung der verschiedenen Natur um den Menschen her, auf die Einwirkung des Klimas u. s. w. auf seinen Geist, in bestimmten Richtungen, stützt. Durch die Sprache lassen sich Heiterkeit und Ernst, lassen sich Trauer und Lustigkeit, Lächerliches, Komisches und Tragisches darstellen.

§. 108.

Die Kathegorien der Schönheit äußern sich an der Sprache als solcher in doppelten Richtungen.

1) An der Bedeutung für den Verstand,

2) an dem Wohllaut.

Da

Da die Kathegorien der Schönheit nur durch Worte bestimmt und erläutert werden konnten, so darf man ihre Erläuterungen nur auf Worte selbst und auf Gedanken, aus mehreren Worten zusammengesetzt, anwenden, darf nur die Beyspiele, welche ich für die eine oder andere Art der Schönheit anführte, sich wiederholen, und prüfen: ob in den Worten selbst, in ihrer Bildung und Aneinanderreihung es liege, was jede ausdrücken soll. Die verschiedenen Sprachen haben hierin gegenseitig einzelne Vorzüge vor einander, welche der Sprachforscher aufsuchen mag. Unsere Sprache ist uns gegeben, wie sie ist, und es ist darüber längst entschieden, daß sie als Sprache des Verstandes einen höhern Werth hat, als viele andere, daß sie aber auch einigen Sprachen an Wohllaut nachstehe. Wollte man der teutschen Sprache etwas zum Vorwurf in Beziehung auf ihren Werth für den Verstand machen, so bestände es vielleicht darin, daß sie zu wenig Wurzelwörter und zu viele Worte besitze, welche weder rein objektif noch rein subjektif, sondern aus beyden gemischt in ihrer Bedeutung, und nur ein Verhältniß des Objektes zum Subjekte anzeigend sind. Man verfolge einmal die Worte: Vorwurf, Wohllaut u. s. w. Diese Eigenschaft der teutschen Sprache macht, daß wir so viele Worte in engerer und weiterer Bedeutung, nicht in doppelter gebrauchen, und oft durch den deklamatorischen Akzent, eine ganz andere Bedeutung erzeugen können, als das Wort ohne ihn hat. Hätte die teutsche Sprache mehr so ganz rein objektive Wörter, be-

sonders

sonders für geistige Gegenstände, wie sie die Worte Seele, Mensch, Herz, Geist, Gott besitzt, und besäße sie dagegen weniger Worte, wie Gegenstand, Vorstellung, Begriff, dann wäre sie philosophischer noch als sie es ist. Philosophie hat nicht selten eine schwankende Richtung bekommen durch die Sprache. Jetzt eben ist man daran, philosophirend weder das Objekt noch das Subjekt rein auszusprechen, sondern man erhebt irgend ein Verhältniß des Objekts zum Subjekte zum Objekte. So gewiß jene Eigenschaft der Sprache, die sich jedoch in allen Sprachen mehr oder weniger findet, der philosophischen Untersuchung nicht günstig ist, (die teutsche Philosophie nahm daher viel fremde Worte in die Sprache auf, und gab diesen eine rein objektive Bedeutung,) so macht doch das Gemisch aus objektiver und subjektiver Form die Sprache um so geschickter für das Spiel der Kunst.

§. 109.

Man hat oft die Frage aufgestellt: ob nicht einer Sprache, auf Kosten ihres Werthes für den Verstand, Wohllaut gegeben werden solle? Das heißt: Ob man nicht undeutliches Bewußtseyn dem deutlichen vorziehen solle? ein Vorschlag, gegen den sich unser Verstand und unsere Empfindung hinlänglich sträuben, daher bedarf es keiner weitern Widerlegung.

Die Schönheit des Gedankens (abgesehen vom Verhältnisse des Gegenstandes des Gedankens und dem, was

was man zu dem Gegenstand stellt) in so ferne dieser durch Worte sich versinnlicht, fällt mit der Schönheit der Sprache für den Verstand in Eins, ist aber unabhängig von dem Wohllaut. Jene Schönheit des Gedankens ist eine logische zu nennen. Die logische Ordnung der Theile eines Gedankens wird Maaßstab der Sprachschönheit in jener Hinsicht, und wie es mehrere Formen der logischen Folge der Theile eines Gedankens, wie es mehrere Denkformen giebt, so auch ist schon in ihnen eine Verschiedenheit der Schönheit ausgedrückt. Die Untersuchung dieser Schönheit der Sprache gehört in die Beredsamkeit. Hier, wo ich vorerst nur die Sprache als Musik betrachte, ist es ihr Wohllaut, der einer nähern Prüfung unterworfen wird.

Der Wohllaut ist es, welcher unmittelbar durch das Sprechen die Empfindung in Anspruch nimmt und durch sie wiederum den Verstand.

Die Sprachmusik theile ich ein in die 1) grammatikalische, 2) prosodische und 3) deklamatorische. Jene, die grammatikalische Musik, besteht

a) in der vollgültigen, richtigen Aussprache und Schreibart der Worte. Hier kann man nur negativ ein Gesetz der Schönheit aufstellen. Man soll richtig aussprechen, richtig schreiben, jeden Buchstaben hören lassen, keinen verwechseln, denn sonst ist es unmöglich, daß der allgemeine Karakter der Schönheit der Sprache erkannt werde.

b)

b) Einen zweyten Theil der grammatikalischen Musik macht das natürliche Metrum der Sprache, die mehrere Länge oder Kürze, welche jeder Sylbe zukommt, aus. Auch hierüber läßt sich vorerst nur sagen, daß man nicht dagegen anstoßen darf, wenn der Karakter der Sprache nicht verloren gehen soll.

c) Die Pausen, welche die Worte scheiden, müssen gehalten werden, sonst verwandeln sich die Worte in sinnlose Töne; So spricht sich ein dritter Theil der grammatikalischen Musik und zugleich das Gesetz aus, ohne welches die Sprache nicht schön werden kann.

d) Eben dies gilt von den Pausen, welche die Interpunktionszeichen, die Scheidungen der Gedanken nothwendig machen.

Wenn nun die Frage entsteht, was geschehen könne, um der grammatikalischen Musik Schönheit zu geben, da doch jedes Wort unveränderlich ist, so zeigt sich, daß die Mannigfaltigkeit der Denkformen uns auch eine Mannigfaltigkeit der Wortsetzungen gestattet, durch die wir angemessen dem Karakter der Schönheit des Gedankens auch der grammatikalischen Musik jenen Karakter der Schönheit geben können. Es würde, wie mich dünkt, gefehlt seyn, wenn man von einer schönen Eurhythmie verlangte, sie solle den mannigfaltigsten Wechsel der Buchstaben und Sylben gewähren, noch gefehlter, wenn man von der schönen Eurhythmie begehrte, sie solle einige harte Konsonanten verbannen. Auch eine harte Bubstaben-Folge kann an rechter

Stelle

Stelle stehen, wenn der Gedanke z. B. eine wilde Schönheit darstellt. Eine harte Wortfügung kann so nöthig werden, wie Dissonanzen in einem Konzerte. Da Worte allerdings oft mit den hörbaren Gegenständen um den Menschen her verwandt sind, da Worte zwar nicht das Sichtbare sichtbar machen, das heißt z. B. mahlen, wohl aber nachahmen, so würde man von der grammatikalischen Musik etwas verlangen, was ganz gegen den Sinn und das Wesen der Sprache überhaupt sich sträubt, man würde die Sprache dem Instrumental-Tone zu nähern versuchen auf Kosten des Zweckes aller Sprache, auf Kosten dessen, was den Menschen zum Sprechen und zur Sprache antreibt, wenn man nur und immer einen sanften Wechsel der Buchstaben und Sylben verlangte. Nicht dadurch, daß man die Sprache zu etwas macht, was sie in sich nicht ist, wird sie schön, sondern dadurch, daß man ihren Klang mit dem Karakter der Schönheit des Gedankens in Uebereinstimmung bringt. So bildet sich der Wohllaut höherer Bedeutung. Kunst und Schönheit sind nicht Unnatur. Was nicht in der Natur ist und nicht in ihr begründet ist, ist für uns auch nicht schön.

Man hat auch früherhin die Frage aufgeworfen: Soll man über die Aussprache, also über die reine Form der Vokale und Konsonanten eine Uebereinkunft treffen?

Ohnfehlbar gründet sich die Schönheit der Vokale auf die Form ihrer Bewegung, und es giebt hierin Grade der Schönheit. So z. B. sprechen die Teutschen

das

das a lange nicht so schön aus, wie die gebildeten Italiener. Dagegen sprechen die Italiener ihr o dem a genähert aus, und die Teutschen sprechen es reiner. Es bringt jede Mundart, deren besonders die teutsche Sprache sehr viele hat, eine Mannigfaltigkeit der Beugungen der Vokale in einander hervor. Den Sprachen der Wilden, die mehr als die kultivirten Sprachen die Verwandtschaft ihrer Worte mit dem, was sie ausdrücken, in sich tragen, weil sie mehr sinnliche, als geistige Gegenstände beschreiben, zu denen sich der Geist der Wilden noch nicht erhoben hat, würde man alle Deutlichkeit, allen Werth und Karakter nehmen, wenn man für ihre Aussprache selbst die allerdings in der Form begründete mehrere Schönheit der Buchstaben zur Norm wählen wollte. Es würde aus diesem Streben nach Schönheit der Form erfolgen, was auch erfolgen müßte, wenn man die Schönheit des Gedankens, seine logische Ordnung dem Wohllaut opfern, oder wenn man aus irrigem Begriffe von Eurhythmie, Weichheit der Sprache für Schönheit halten wollte, was freylich von vielen geschieht. So wenig ein Gedicht nur dadurch schön wird, daß es kein r hören läßt, eben so wenig würde auch eine Sprache der Wilden schön werden, wenn man ihre lebenswarme Schönheit, die aus Dissonanzen und Konsonanzen eine so bezeichnende, karaktervolle Musik bildet, an die Schönheit lediglich der Buchstabenformen verweisen wollte. Anderes findet Statt, wenn man zwey Sprachen mit einander vergleicht; hier wird diejenige die schönere seyn, welche die Schönheit

der Form der Buchstaben und also ihrer dem entsprechenden Aussprache mit jener beziehenden Nachahmung möglichst vereint, d. h. die Nachahmung dadurch, daß sie sie dem Gesetze des Schönen unterwirft, mehr geistig als sinnlich schön macht; oder mit andern Worten: diejenige Sprache wird die schönere genannt werden müssen, welche bey der höhern Schönheit der Buchstaben und Wortbildung weniger von den äußern Sinnen die Erkennung der Nachahmung verlangt, als von den innern, woraus von selbst folgt, daß jene Schönheit dem Ideale näher stehe. Bey ausgebildeten Sprachen nun (ihre Ausbildung besteht im Streben nach dem Ideal und in diesem Sinne ist auch ein Idealisiren möglich,) hat bereits die Abstraktion jene treusinnliche Nachahmung größtentheils entfernt, und nur in solchen Worten noch läßt sie dieselbe hervorblicken, welche das Sinnliche bezeichnen. Bey Sprachen geistiggebildeter Völker fällt also die Verschönerung der Aussprache der Buchstaben und Worte, und Vergeistigung der Sprache, Veredelung, Anwendbarmachung für das geistig Schöne wiederum in Eins, und ich halte es allerdings für die Pflicht namentlich des Künstlers, dessen Zweck die Darstellung der Schönheit ist, daß er der Schönheit der Aussprache der Buchstaben nachspüre, ohne sich von einem, oder dem andern Dialekte beherrschen zu lassen. Dem gemeinen Manne eine dialektfreye Sprache zu geben, halte ich zwar für möglich und nothwendig, aber auch für schwer ausführbar, weil die Richtung des gemeinen Mannes eine mehr sinnliche

als geistige ist und seyn muß. Der gemeine Oestreicher wird eine reine, dialektfreye Sprache des Künstlers kaum verstehen und sie sogar als etwas gezwungenes und unnatürliches belächeln, ob er gleich ihr Angenehmes und Schönes fühlt. Wie er über eine griechische Statue lacht und ihren Werth nicht einsieht, und dagegen die Gestalten aus der biblischen Geschichte auf einem Wallfahrtsberge, ganz nach der Sitte seines Standes gekleidet, für zweckmäßig hält, so fühlt er auch die Schönheit einer reinen Sprache, aber er belacht sie, und findet seinen Dialekt nicht schön, aber zweckmäßig.

Teutschland hat in Rücksicht der Sprachbildung des Volkes, in der neuern Zeit, große Vorzüge sich vor andern Ländern gegeben. Den größten Vortheil des verbesserten Dorfschulwesens in Teutschland glaube ich in der Veredelung der Sprache suchen zu müssen. Das Volk versteht jetzt mehr als ehedem eine dialektfreye Sprache, wenn es sie auch noch nicht spricht.

§. 110.

In der Prosodie hat nichts zu größern Mißverständnissen Veranlassung gegeben, als daß man Takt, Melodie, Stärke und Schwäche, Verstärkung und Schwächung nicht sonderte, und daß man Gemische dieser Einzelheiten mit einem gemeinschaftlichen Nahmen benannte, ohne die verschiedenen Gesetze für das eine, wie für das andere, zuvor aufgedeckt zu haben. So verbindet man mit

der Idee Accent bald Verstärkung und Aufschwung, oder Höhersteigen in der Melodie, bald Verstärkung und Herabfall, Senken von einem höhern zu einem tiefern Tone. Diese Verschmelzung zweyer Ideen, die sich allerdings nicht selten begegnen und gemeinschaftlich wirken, legte den Grund zu wieder neuen Verschmelzungen. So nannte man jede lange Sylbe eine accentuirte, jede kurze Sylbe die accentlose. So ferner, weil man nun jede lange Sylbe für accentuirt hielt, nannte man die längste Sylbe eines Wortes die Arsis, die kurze Sylbe, bey welcher sich der Ton neigt, eine Thesis. Andere bezeichneten durch Arsis diejenige Taktform, in welcher die kurze der längern Sylbe, und durch Thesis die Taktform, in welcher die lange Sylbe der kurzen vorausgeht. Hierbey ward gar nicht daran gedacht, ob und in welchen Fällen die kurze Sylbe tiefer, als die lange stehe, oder umgekehrt. Noch weniger ward untersucht, ob es Accente (Verstärkungen) des Tones gebe ohne Erhöhung, ohne Sprung auf der Tonleiter.

Es ist auffallend, daß die Sprachmusik noch nie in ihre musikalische Theile zerlegt wurde, daß man sogar von einer Sprachmelodie gar nichts wissen wollte, obgleich jeder Sprechende fühlt, daß er von tiefern zu höhern, oder von diesen zu jenen herabschreitet. Da wollte der eine aus dem Takte, sowohl seiner Größe als Form nach, (Metrum) auch den Accent, diese Verstärkung, erklären. Ein anderer wiederum fand in dem Accent auch die Sprachmelodie ausgedrückt. So sagte

man

man z. B.: bey dem Akutus steige die Stimme, bey dem Gravis falle sie. Hiernach hinge also das Schreiten von tiefern Tönen zu höhern von der Verstärkung ab, und das Herabsteigen zu tiefern Tönen von der Schwächung. Es läßt sich aber leicht der Versuch bewähren, daß man ein und denselben Ton verschieden stark sagen kann und wiederum, daß man die Stimme hinauf und herabwärts, ohne alle Verstärkung oder Schwächung, bewegen könne. Es treffen freylich aufsteigende Melodie und der Akutus oft zusammen, aber ist es hierdurch erwiesen, daß sie überhaupt nach gleichem Gesetze erfolgen? Wenn die Melodie durch eine Reihe von Sylben und Worten hinaufsteigt, ist dann in jeder solchen Reihe der höhere Ton ein Akutus gegen den vorhergehenden? Kann der Takt, wie die Erfahrung in aller Musik lehrt, sich nicht vollkommen gleich bleiben, und dennoch die Melodie einen sehr lebhaften Tonwechsel mit sich führen? Wenn man von einem melodischen Versmaaße spricht, so ist dies eine Verwirrung und Vermengung der beyden Begriffe: Takt und Melodie. Das Versmaaß giebt den Takt, ohne auch nur im mindesten die Melodie zu bestimmen. Nur sehr entfernt läßt sich durch das Taktmaaß auf die Melodie wirken, aber ich darf glauben, daß sich schon aus der Anzahl der verschiedenen Versmaaße, von denen noch überdies die meisten aus andern Sprachen entlehnt sind, erweisen läßt, daß die Dichter diesen einzigen, nur kalten Verstandsweg, durch den Takt auf die Melodie zu wirken, wohl nie betreten

haben. Wenn man nehmlich einen vollkommenen Ueberblick aller vorhandenen Worte einer Sprache vor Augen hat und ihren Werth als Nennworte, Zeitworte u. s. w. überblickt, so läßt sich eine Taktbestimmung denken, durch welche die eine, oder die andere logische Ordnung der Wortsetzung nothwendig gemacht wird, und diese erst würde allerdings die Melodie bestimmen. — In dem Dichter geht das Schaffen des Metrums und der Melodie gleichzeitig vor sich, aber es läßt sich eher sagen, daß die verschiedenen Wendungen der Melodie auch den Takt herbeyführen, als umgekehrt, daß im Dichter der Takt die Melodie erzeuge. Warum denn, wenn Takt die Melodie bestimmt, findet bey immer gleichem Takte doch so ganz verschieden sich wendende Melodie statt? Der eine Hexameter beginnt tief, und die Stimme steigt bis zum Ende desselben immer höher, und bey einem andern Hexameter beginnt die Stimme in der Höhe und endet tief, und doch bleibt der Takt immer derselbe! Es ist, sagt man, so natürlich, wenn man ein Versmaaß verzeichnet sieht und nun seinen Wechsel fühlen will, daß man mit der Stimme das Versmaaß singt oder trallert, und hierbey wird man sogleich in eine Melodie, in einen Wechsel der Töne auf der Tonleiter fallen, und weil man so leicht in eine Melodie fällt, so liegt Melodie in der Taktbezeichnung, Melodie im Versmaaße. Der Drang des Gemüths zur Melodie wird durch diese Erscheinung erwiesen und mit ihm, daß das Versmaaß und der Takt für das Gemüth nur erst wichtig werden durch

die

die Melodie, nicht aber, daß jene, Melodie hervorbringe. Um den Takt und seinen Werth gesondert zu fühlen, versuche man bey jenem Trallern auf einem Tone zu bleiben, was jedem möglich ist, und man wird sogleich fühlen, wie viel weniger der Takt gegen die Melodie ist. So den Versuch angestellt, fällt Tonwechsel weg und nur der Takt, der Wechsel zwischen Länge und Kürze bleibt. Wie ganz anders erscheint nun der Takt, ohne Melodie? Aber der Take ist darum nicht etwa wenig, er ist sehr viel, er ist das schöne Gerippe, um welches sich Muskeln und Nerven legen müssen, um einen schönen Körper zu bilden, das schöne, feste Gerippe, ohne welches der schöne Körper als ein Klumpen zusammenfällt.

§. III.

Das natürliche Metrum aller Bewegung und Musik hat der Wortbildung zum Grunde gelegen, nun aber sind Längen und Kürzen gegeben, und haben auch die um unsere Sprache so verdienten Männer: Klopstock, Voß und andere die verschiedenen Längen und Kürzen unserer Sprache aufzusuchen sich bemüht und eine ähnliche Anzahl der verschiedenen Sprachnoten aufzustellen gesucht, als man in der Instrumental = Musik kennt, so darf ich doch behaupten, daß sie die ganze Anzahl der verschiedenen Sprachlängen und Kürzen noch nicht aufgefunden haben. Man kann fast von jeder lebenden Sprache, weil sie, als lebend, aus dem Drange

des Gemüths nachahmend und bezeichnend hervorgeht, behaupten, daß sie einen eben so vollkommenen unmerklichen Uebergang von der längsten Länge bis zu der kürzesten Kürze besitze, wie sie eine weit engschrittigere Tonleiter, als die Instrumental-Musik besitzt. Hörten wir alte Griechen und Römer sprechen, wir würden an ihnen wahrscheinlich ein Aehnliches bemerken. Jetzt, da ihre Sprachen nicht mehr leben, nehmen wir ein Verhältniß ihrer Längen zu ihren Kürzen an, ohngefähr wie $\frac{1}{4}:\frac{1}{8}$. — Wenn wir unsere Sprache hiernächst betrachten, so können wir nicht sagen, die längste Länge verhalte sich zu der ihr nächstkommenden Länge wie $1:\frac{1}{2}$, sondern wir müssen unbedingt schon nach der Zahl der Buchstaben voraussetzen, daß das Verhältniß wie $1:\frac{5}{6}$ oder der Unterschied noch geringer sey. Man wäge einmal das Verhältniß der Längen ab in dem Worte: gemeinschaftlich, und man wird ohngefähr das angeführte Verhältniß fühlen.

§. 112.

Den Takt betrachte ich in Rücksicht seiner Länge, seiner Form, seiner Ebenheit und Unebenheit.

Der Takt ist bald 1, 2, 3, 4, 5 sylbig. Mehr läßt sich hiervon nicht sagen, denn nicht allein nach der Anzahl der Sylben, welche er in sich faßt, sondern zugleich nach seiner Form empfing er verschiedene Nahmen.

In der Instrumental- und Gesang-Musik können ein-, zwey- und dreysylbiger Takt zum Auftakt einer mehr-

mehrsylbigen oder mehrnotigen Taktart dienen. So in der Instrumental-Musik z. B. $\frac{1}{8}$ Auftakt beym Beginnen des $\frac{3}{4}$ Takts u. s. w. In der Sprache hingegen dienen nur der ein- und zweysylbige Takt zum Auftakte, und zwar besteht der zweysylbige Auftakt nur aus zwey Kürzen, z. B. $\breve{u}\breve{u}|-\breve{u}\breve{u}-|$. Der einsylbige Takt hiernächst, der bald aus einer kurzen Sylbe, bald aus einer langen besteht, und welchen beyden nothwendig eine lange Sylbe im nächsten Takte folgen muß, die sodann in Rücksicht der metrischen Reihe, welche sie beginnt, eine Arsis genannt zu werden verdient, findet nur als Auftakt $\breve{u}|-\breve{u}\breve{u}|$ Statt.

Um die Natur des Auftaktes näher zu beschreiben, müßte man sagen, die Bewegung fange bey ihm, wie alle zitternde Bewegung, mit einer kurzen an, oder vielmehr: der Auftakt eröffne die Reihe der Bewegungen mit der entgegengesetzten Richtung. Ohne Auftakt hingegen rückt die Reihe der Bewegungen in der Richtung fort, mit welcher sie beginnt. Der Einschnitt eines Verses (Caesur), durch welche eine Taktreihe geendet wird, ist, wie mich dünkt, aus keinem andern Bedürfnisse des Gemüths entstanden, als dem: der zunehmenden Beschleunigung jeder, mit stets erneuter Kraft fortgesetzten Bewegung durch eine Gegenwirkung zu begegnen. Dadurch wird die Bewegung räumlich, wird dem Gesetze, nach welchem die Bewegung unsers Lebens erfolgt, analog.

Die nächste, oder die zwey nächsten Sylben nach dem Einschnitte des Verses wirken auch ganz wie der

Auftakt und man erträgt daher am wenigsten ein fallendes, trochäisches Taktmaaß ohne Einschnitt. Ohne Einschnitt, der eine Rückbewegung veranlaßt, würde der Vers von der ersten Sylbe bis zur letzten sich immermehr beschleunigen. Man sagte ehedem, es müsse in jedem Verse ein Einschnitt, eine Ruhepunkt seyn, um athmen zu können. Etwas ist hieran wahr. Jedoch nicht um bey dem Einschnitt zu athmen, macht man den Einschnitt, sondern durch eben das innere Bedürfniß angetrieben, nach welchem wir dem Gesetze der Bewegung in uns entsprechen. Wenn man Athem schöpft und aushaucht, macht man den Einschnitt und bringt den Auftakt an.

Zweysylbige Taktfüße sind: 1) der Jambus (⏑–), 2) der Spondeus (––), 3) der Trochäus (–⏑), 4) der Pyrrhichius (⏑⏑).

Dreysylbige Taktfüße sind: 1) der Molossus (–––), 2) Trybrachys (⏑⏑⏑), 3) der Anapäst (⏑⏑–), 4) Bachius (⏑––), 5) der Daktylus (–⏑⏑), 6) Palimbachius (––⏑), 7) Amphibrachys (⏑–⏑), 8) der Kretikus (–⏑–).

Viersylbige Taktfüße sind: 1) Dispondeus (––––). 2) Prokeleusmatikus (⏑⏑⏑⏑). 3) Päon (⏑⏑⏑–). 4) Dijambus (⏑–⏑–). 5) Jonikus a minore (⏑⏑––). 6) Jonikus a majore (––⏑⏑). 7) Epitritus $\begin{pmatrix} ⏑––– \\ ––⏑– \\ ––⏑– \\ –⏑–– \end{pmatrix}$;

8)

8) Ditrochäus (-υ-υ). 9) Päon $\begin{pmatrix} -\upsilon\upsilon\upsilon \\ \upsilon-\upsilon\upsilon \\ \upsilon\upsilon-\upsilon \end{pmatrix}$. 10) Der Chorïamb (-υυ-). 11) Der Antïspaſt (υ--υ). (Siehe Herrmanns Metrik).

§. 113.

Bildet ſich die Eurhythmie durch den angenehmen Wechſel der Buchſtaben und Sylben, nicht ihrer Länge und Kürze nach, ſondern durch die Euphonie nach dem den einzelnen Buchſtaben eigenthümlichen Klang, ſo entſteht der Rhythmus im ſtrengſten Sinne des Worts, durch den Zuſammenhang der Reihe der Bewegungen. Wenn wir alſo ein daktyliſches Versmaaß, etwa den Hexameter, ohne ihn vorerſt näher zu kennen, vor uns haben, und der Einſchnitt in den 3ten Fuß fällt, ſo muß die Wortſetzung, dem Sinn und der Bedeutung der Worte nach, ſo beſchaffen ſeyn, daß der Vers aus zwey Reihen beſteht, deren jede einen innigen Zuſammenhang verräth. Um daher den Werth des Rhythmus eines jeden Verſes zu prüfen, muß man ſich fragen, wie die Worte, ihrer Bedeutung nach, zuſammengehören. Wenn ſich alsdann ergiebt, daß ihr Zuſammenhang nicht unterbrochen iſt, ſo iſt der Rhythmus ſchön. Ich will mich an zwey Zeilen aus einem Klopſtockſchen Gedichte: die Ode an Fanny, näher erklären. Die beyden erſten Zeilen dieſes Gedichts haben folgenden Takt:

υ|-υ|-υ,|-υυ|-υ|-

Es

Es soll also die erste Reihe wie die zweyte der Bewegungen aus 3 Takten bestehen, und zwar die erste mit, die zweyte ohne Auftakt. Die erste Zeile aber heißt:

Wenn einst ich todt bin, wenn mein Gebein zu Staub

Bringt man nun die Worte unter das Versmaaß, so zeigt sich, daß die Worte einst und ich in einen Takt genommen sind, den sie nicht ausmachen können, da der Sinn der Rede das ich ungetrennt von den Worten todt bin verlangt. Diese erste Reihe hat also, dem Sinne nach, eine ganz andere Form, diese nehmlich: $v - | v - v$. Dies wäre der Reinheit des Rhythmus entgegen. Wenn man aber über den Gebrauch der Länge und Kürze hinweg sieht, so ist die erste Reihe der zweyten Zeile des Gedichts in dem Zusammenhange, welchen das vorgeschriebene Versmaaß fodert:

Ist eingesunken —

Man darf allerdings die Foderung an den Rhythmus nicht zu hoch spannen, denn da die Sprache nicht aus der Gleichförmigkeit, sondern Allförmigkeit sich bildete, um das Universum in seinen Einzelheiten beschreiben zu können, so ist keine Sprache so gemessen, daß jener Zusammenhang nie gestört werden sollte. Das Extrem aber dieser Störung ist der unzeitige Schluß, der nirgend geduldet werden kann und darf.

§. 114.

§. 114.

Der Rhythmus ist es, welcher in der Sprache einen musikalischen Unterschied zwischen Prosa und Vers (den letztern nenne man doch ja nicht unbedingt poetisch) gezogen hat. In der Prosa nehmlich herrscht 1) eine größere Abwechselung zwischen den Taktarten; 2) eine größere Länge der Bewegungs-Reihen. In der Prosa zeigt sich die größte Abwechselung der Taktarten und der Länge der Bewegungs-Reihen, weil sie die Mannigfaltigkeit des Lebens darstellt und nur in der Idee des Universums zur vollen Harmonie erhoben ist. Je größer die Mannigfaltigkeit, desto schöner die Prosa, aber eben deswegen heißt das erste Gesetz einer guten Prosa, sie soll nie dem Verse ähnlich werden. Hieraus folgt wiederum von selbst, daß sie weder zu viele lange, noch zu viele kurze Bewegungs-Reihen neben einander stellen darf, daß sie hiermit eben so sehr, wie mit dem Auftakt und vollen Takt, mit Thesis und Arsis, bey Eröffnung ihrer Bewegungs-Reihen wechseln müsse.

Nicht minder schwer als der Vers ist es, eine reine, schöne Prosa zu schreiben. Es wird, um die größte Mannigfaltigkeit des Rhythmus einer schönen Prosa zu empfinden, ein nicht minder scharfes, musikalisches Ohr erfodert, als nöthig ist, um die Aehnlichkeiten des Rhythmus und Taktes eines Verses zu bemerken. Und, weit gefehlt, wenn man glauben wollte, daß man eine schöne Prosa hervorbringen werde, wenn man schreibt und spricht ohne an Rhythmus zu denken.

Im

Im Gegentheil, je weniger man daran denkt, je mehr sucht in uns das Gesetz der Bewegung eine gewisse Stetigkeit, daher auch die gemeinsten Menschen, wenn sie gefühlvoll sprechen, bey weitem gemessener, rhythmischer und metrischer sprechen, als außerdem. Die Prosa ist in der Sprachmusik eben so schön und von eben dem Karakter, als die Landschaftsmalerey in den bildenden Künsten es ist.

§ 115.

Zwischen der reinen Prosa und dem Vers steht noch etwas innen, was in der neuern Zeit von den Versfreunden belächelt worden ist, die sogenannte poetische Prosa. Das Beywort poetisch steht hierbey allerdings nicht an seinem Orte, denn Poesie geht überhaupt nicht aus dem Wohllaut, sondern daraus hervor, daß der Gedanke sich als Bild darstellt, welches das Wort enthüllt, allein die Sache selbst, die sogenannte poetische Prosa, ist tiefer und fester begründet, als die Versfreunde es wähnen. Die Mannigfaltigkeit der reinen Prosa läßt sich nehmlich dadurch einem großen, viel umfassenden Parallelismus unterwerfen, und so dem Streben nach Versmaaß nähern, daß man in den Bewegungs-Reihen bald das Gesetz der zunehmenden, bald der abnehmenden Kraft hervorwehen läßt. Dies geschieht, wenn man entweder auf kleinere Bewegungs-Reihen größere, oder jene auf diese folgen läßt. Hierdurch verbreitet sich über das Ganze ein antithetisches

rhyth-

rhythmisches Bestreben, welches, je ausgedehnter es ist, desto gewaltiger und schöner sich kund thut, je mehr es sich beschränkt, desto mehr nähert es sich dem Verse. Jenes gehört der Ruhe zu, dieses wird der heftigere Rhythmus der Leidenschaften. Man beobachte das wirkliche Leben mit seiner Prosa, und man wird diese Verschiedenheit in dem Gemüthe begründet finden, wird sie für ein Streben nach musikalischer Schönheit anerkennen müssen.

§. 116.

Sobald das Gefühl die Bewegungen strenger zu theilen, zu messen beginnt, nähert es sich dem Vers, und wird es nun, diese Eintheilung fühlbar zu machen, Zweck an sich, so entsteht der Versbau. Wie es im Gemüth und seinen Bewegungen gegründet ist, sich zur poetischen Prosa zu erheben, die Gemüthsbewegung fühlbarer durch Abgemessenheit zu machen, so schreitet die Seele im höchsten Aufschwunge zum Vers. Wie im wirklichen Leben das Athmen, bey heftiger Agitation auch gemessener, taktmäßiger, nicht bloß schneller erfolgt, so auch die geistige Thätigkeit bey ihrer größten Lebhaftigkeit durch die Phantasie.

Auf diese Weise entstehen Verse, Größen aus ein, zwey und drey Bewegungs-Reihen. Verlangt das Gemüth die Abtheilung in Verse, so folgt hieraus von selbst, es müsse Gesetz für den Vers seyn, daß er uns, dem Sinne der Worte nach, an seinem Schlusse

zu

zu verweilen, seine Abgemessenheit zu fühlen gestatte, und zwinge. Verse, die dem Sinne der Worte nach in einander überschreiten, sind stets fehlerhaft, möge immerhin auch dieser Fehler nicht ganz zu vermeiden seyn.

Ist in dem Gemüthe ein Grund vorhanden zur Zusammenstellung verschiedener Verse, so bildet sich die Strophe. Eine Strophen-Abtheilung bey völlig gleichem Versmaaße ist durchaus zwecklos. Eben so ist diese Abtheilung bey nur zwey verschiedenen Versen kein wesentliches Bedürfniß für das Gemüth. Strophen sind allerdings Absätze, durch den Sinn veranlaßt, wie man diese auch in der Prosa hat; aber man kann recht füglich auch Absätze in einem Gedichte wahrnehmen, ohne daß jeder eine Strophe genannt werden müsse. Man hat dem Reim, von welchem ich noch sprechen werde, ein Recht auf die Abtheilung der gleich gemessenen Verse in Strophen zugestanden, allein mit Unrecht, denn der Reim geht nicht aus dem Versmaaße, nicht aus dem Rhythmus hervor, sondern ist zufällig und außerwesentlich, wie schön er auch immer sey.

Die Abtheilung der Strophen darf nur aus der Verschiedenheit der Verse, wodurch nicht ihr innerer, selbst metrischer und rhythmischer Zusammenhang geleugnet wird, hervorgehen. Auf gleiche Art entsteht alsdann bald ein Gedicht aus gleichen Strophen, bald aus verschiedenen. Ja, die Verschiedenheit der Strophe, wenn die Strophe als musikalisches Ganze betrachtet wird, kann wiederum, gegen eine andere Strophe, einen antithetischen Hauptkarakter bewähren, und so entstehen

stehen Strophe und Gegenstrophe. Man irrte sehr, wenn man nur in dem Gedanken, welchen jede Strophe ausdrückt, das antithetische suchen wollte; damit Strophe und Gegenstrophe mit Recht so genannt werden, muß der Gegensatz der Gedanken auch Gegensatz des Versmaaßes und Rhythmus herbeyführen.

§. 117.

Von den Versmaaßen, welche gemeiniglich in nichtstrophischen Gedichten angewendet werden, nenne ich nur wenige.

1) Den Hexameter. Er ist ein daktylisches Versmaaß. Es ist erlaubt, an die Stelle seiner Daktylen Spondäen zu setzen, doch bemerke ich, daß uns dies in der teutschen Sprache minder gut gelingt. Obgleich unser Daktylus selten ganz rein ist, so ist es der Spondeus doch noch seltener.

Der Hexameter besteht am meisten aus zwey rhythmischen Reihen mit dem Einschnitt im 3ten Versfuße, wodurch die zweyte Reihe größer, als die erste wird, und dies macht ihn so mächtig, so wachsend. Dem entspricht er weniger, wenn der Einschnitt in seinen 4ten Fuß fällt. Hierdurch wird er minder erhaben, wird weicher. Besteht er endlich aus drey Reihen mit Einschnitten im 2ten und 4ten Fuß, so wird er ein entzügelter Sturm, der nur in einzelnen Stellen wohlthuend wirkt.

2) Der Pentameter ist ebenfalls ein daktylisches Versmaaß, welches sich vor allem durch einen dem männlichen Versschluß ähnlichen Einschnitt in der Mitte des Verses auszeichnet.

3) Der Jambische Trimeter, dies geliebte Versmaaß unserer Tragödiendichter, sollte aus nicht mehr als zwey Reihen bestehen und den Einschnitt im 3ten Fuße haben, allein er wird nur allzu frey gebraucht zur Erleichterung des Dialogs.

Der Strophenformen sind so viele, daß ihre Anzahl selbst die der verschiedenen Versmaaße überschreitet. Wenn man die Strophenformen der Griechen und Römer und aller lebenden Völker aufsucht, so hat gewiß kein Volk mehr Mannigfaltigkeit, als das teutsche aufzuweisen, obgleich auch die Teutschen nicht selten durch den Reim zur Strophenabtheilung bewogen worden sind.

Einige Strophenabtheilungen haben sich sogar bestimmten Dichtungsarten ganz angeeignet, haben, weil die Eigenthümlichkeit ihres Versmaaßes und Wechsels des Reimes entscheidend karaktervoll ist, zur Bestimmung des Karakters gewisser Dichtungsarten die Veranlassung gegeben. Hierher gehört die Alkaische und Saphische Strophe, die Stanze, oder *octava rima*, die *sesta rima* und *terza rima*.

Ueber die Taktarten, welche, wie die Musik, punktirte Noten enthalten, ist man bis jetzt noch nicht im Reinen. Man nennt dies Punktiren der Längen Takt, Schärfe, und doch verändert dies, wie die Musik erweist, den Karakter des Rhythmus sehr bestimmt.

Erst

Erst mit der nähern Kenntniß der Beschaffenheit unserer Längen und Kürzen und mit geschärfterm Gefühl wird man auch besondere Taktarten dieser Art aufstellen und ihnen besondere Nahmen und Bezeichnungen geben, denn unsere jetzige Bezeichnung der Versmaaße stellt uns die Längen als gleich, und die Kürzen unter sich auch als gleich dar. Vielleicht zieht man einst allgemein, wie Voß bey der Untersuchung der Längen und Kürzen in seiner Zeitmessung gethan, die Noten-Bezeichnung der jetzigen Bezeichnung des Metrums vor.

§. 118.

Es giebt dreyerley Schluß eines Verses. Einen einsylbigen, gemeiniglich ein männlicher genannt; einen zweysylbigen, ein weiblicher genannt, und einen dreysylbigen, welcher bey uns nur daktylisch ist, und, um konsequent zu seyn, ein geschlechtsloser genannt werden muß.

§. 119.

Es ist versucht worden, den Reim aus dem witzigen Wortspiele herzuleiten. Allein, wenn man hiernach die Reime zu würdern versucht, so gelangt man zwar zu etwas Komischem, aber das liegt nicht in dem Grunde, aus welchem die Dichter reimen, sondern in jener Herleitung. Der Reim ist keine Schönheit, durch welche der Verstand angezogen wird, sondern er ist nur

ein Wohllaut, ist ein Schmuck, den die Instrumental-Musik ganz entbehrt. Er geht aus den verschiedenen, auf jedem Tone möglichen Formen der Vokale und aus der Aehnlichkeit der Buchstabensetzung hervor.

Der Reim steht am häufigsten am Schlusse des Verses und wird da auch am deutlichsten bemerkt, weil das Ende des Verses, um bemerkt zu werden, ohnes dies eine Pause fodert. Doch findet sich der Reim auch bisweilen in der Mitte des Verses.

Man theilt den Reim ein:

a) In den männlichen, welcher aus einer Sylbe besteht, und zwar aus einer Begriffs- nicht Nachschlags-Sylbe.

b) In den weiblichen, welcher aus zwey Sylben gebildet wird. Es giebt jedoch auch mehrsylbige Reime.

Daß man mehr als einmal auf ein Wort reimen kann, daß man den Reim kurz auf einander, oder getrennter folgen lassen kann, versteht sich von selbst. Diese Willkührlichkeit ist es jedoch, welche wundershalber zur Benennung einiger Dichtungsarten die Veranlassung gegeben hat, obgleich Dichtungsarten nie aus dem Technischen des Versbaues, sondern nur aus innern, poetischen Formen erklärt werden sollten. Wird der Reim zu sehr getrennt, so verliert er seinen Werth, denn er entgeht dem Ohre. Der Reim ist lieblich, und gehört als Schönheit zu den Zierathen, aber man darf keinen zu hohen Werth auf ihn setzen, denn

1) Er verträgt sich als Zierath nur mit zartem, milden Sylbenwechsel.

2) Er ist daher nur auf einen Kreis von Worten beschränkt, die, als Reime oft gehört, sogar ermüden und abgenutzt erscheinen müssen, was nicht der Fall ist, stehen sie in der Reihe der Gedanken entwickelnden Worte, ohne als Reime besonders bemerklich gemacht zu werden.

3) Er beschränkt sogar, da er sich nur innerhalb eines kleinen Kreises von Worten bewegt, will man anders nicht harte Worte reimen, die Wortsetzung, und mit dieser macht er, in umfassendern Gedichten, vorzüglich die Melodie zu ähnlich. Darum möchte ich ihn aber auch bey Gedichten für den Gesang nie vermissen, weil sich hier die Einförmigkeit der Melodie ohnedies mehr, als im Sprechen, verbirgt, und weil er hier den Worten selbst ein ihnen gebührendes, musikalisches Uebergewicht über die Instrumental = Musik giebt.

§. 120.

Während Dichter und Schriftsteller nur die grammatikalische und prosodische Musik, und zwar die erstere noch immer am unvollkommensten, durch die Schriftzeichen darstellen, waltet in ihnen auch die deklamatorische Musik, mit all ihrer Macht, aber sie schreiben sie nicht besonders nieder. Während der Dichter dich-

tet, hört er gleichsam die Worte, und sein Gemüth deklamirt, auch wenn die Lippen geschlossen bleiben. Die Melodie kommt ihm durch die Wortsetzung. Ein allgemeiner Schwung seiner Empfindungen bringt ihm ein Gesammtzeitmaaß auf. Sinn und Empfindung führen Accente, einzelne, bald mit Forte, bald mit Piano bezeichnete Sylben herbey. Das nehmliche Wogen seiner Empfindungen, welches ihm Gesammtzeitmaaß giebt, verbreitet Kreszendo und Dekreszendo über die verschiedenen Perioden seines Gedichts, und er hört bald die einfach und ruhig sich bewegende Sprachstimme, bald wie sie sich dem Gesange nähert.

Ganz abgesehen von Melodie, von Stärke u. s. w. wendet die Stimme des Agitirten bald nur die Sprachtonschwingungen an, welche den Sprachton dem Schalle überhaupt am meisten nähern, bald diejenigen, welche dem Gesangton am nächsten kommen. Dieses Wogen der Stimme nenne ich das Pathos der Sprachmusik. Nicht in der dramatischen Deklamation allein, als Ausbruch ungezügelter Leidenschaften, äußert sich Pathos, nein, auch in der lyrischen und epischen Deklamation findet es Statt.

Die Melodieen der Sprache hiernächst lassen sich eintheilen 1) in eine aufwärtsschreitende, von tiefern nach höhern Tönen hin gewendet. 2) In eine niederwärtsschreitende, von höhern nach tiefern Tönen gehend. Jene findet bey einer synthetischen, diese bey einer analytischen Wortsetzung Statt. Analytisch aber ist eine Wortsetzung, welche das Objekt

zuerst

zuerst nennt und dann, dasselbe gleichsam in Theile zerlegend, von ihm sagt, was gesagt werden soll. Z. B. Michael Angelo war ein großer Mahler. Hier beginnt man die Melodie in der Höhe, und schreitet dann zu tiefern Tönen herab. Synthetisch aber ist die Wortsetzung, welche zuförderst das anführt, was von dem Objekte gesagt werden soll und dann das Objekt nennt. Hier beginnt die Stimme in der Tiefe und schreitet nach der Höhe, in dem höhern Ton, kleinsten Raum dieser Reihe der Bewegung die Einheit suchend. Z. B. ein großer Mahler war Michael Angelo. Um diese Verschiedenheit lebhaft zu fühlen, darf man nur eins der übrigen Worte dieser beyden Wortsetzungen accentuiren und man nimmt sogleich wahr, daß das accentuirte Wort Objekt wird, als deute es auf eine Antithese. Wie analythische und synthetische Wortsetzung mit einander wechseln, wechselt auch die Melodie einer Periode. Z. B. Lieblicher ist und auch zarter Flötenton, als Paukenschlag. Da die Deklamation einen eigenen, viel umfassenden Theil der Redekunst ausmacht, so können bey dem jetzigen Zwecke nicht alle einzelnen Zweige der Melodie berührt werden.

Im gewöhnlichen Leben ist die deklamatorische Musik überhaupt der Zufälligkeit, je nach der vollkommenen, oder mangelhaften Beschaffenheit der Stimmwerkzeuge, Preis gegeben. Dazu kommt, daß die Sprache des gewöhnlichen Lebens bey weitem mehr an den Verstand, als an das Gemüth gerichtet ist. Nur der Bittende und der Erschütterte lassen viel Melodie

hören. Andere, denen es nicht um Mittheilung der Empfindungen, sondern Gedanken zu thun ist, sprechen fast melodielos.

Das Kreszendo und Dekreszendo richten sich keineswegs nach der Melodie. Nicht mit dem Aufsteigen zu höhern Tönen tritt das Kreszendo ein, nicht mit dem Herabsteigen zu tiefern das Dekreszendo. Vielmehr erfolgt jenes bey der Negation, dieses bey der Affirmation.

Die Verschiedenheit des Gesammtzeitmaaßes hat die Sprach-Musik ganz mit der Instrumental-Musik gemein, nur kann jene weder einen Ton so lange halten wie die Instrumental-Musik, noch im Presto so viele einzelne Buchstaben hören lassen, wie die Instrumental-Musik und Gesang-Musik Noten hören lassen kann. Hieran ist die Grundverschiedenheit der Bewegung der Vokale und Konsonanten Schuld, wenn daher ein Sänger Läufer macht, so kann er das nur auf Einem, oder auf einem Paar Vokale.

Der deklamatorische Accent hiernächst hebt durch Stärke oder Schwäche einzelne Worte hervor, und bringt sie so, vor den übrigen, dem Verstande und der Empfindung näher. Z. B. 1) durch Stärke: Du sollst es nie bekommen, 2) durch Schwäche: Leb wohl, wohl — ewig! Der deklamatorische Accent wurde schon früher zweckmäßig in Verstands- und Gefühls-Accent eingetheilt. Jener a) deutet Gegensätze an: Z. B. Groß war er nicht, aber gut. b) Er giebt dem Worte seine eigenthümlichste Bedeutung.

Z. B.

z. B. Das ist ein schönes Eheband! Der Gefühls-Accent ist stets ein mahlerischer und nimmt daher auch mehr das Gefühl, als den Verstand in Anspruch.

Eine deklamatorische Pause demnächst gleicht einer Pause in der Instrumental-Musik mit dem Halt-Zeichen. Sie wird nur angewendet die Erwartung zu spannen, und darf daher sogar zwischen Worten Statt finden, die, dem Sinne nach, zusammengehören.

Was die Instrumental-Musik nie erreichen kann, Objektifität, das erreicht die Sprachmusik, und zwar der deklamatorische Theil derselben. Ich bezeichne dies durch Stimmenregister. So kann man Jugend und Alter, männliches und weibliches Geschlecht erheuchelnd nachahmen. Man kann verschiedenen Karakteren ganz verschiedene Haltung der Stimme geben; man kann sogar treuer die Individualität anderer wieder geben, als es möglich ist, auf einem musikalischen Instrumente ein anderes nachzuahmen.

Wenn die deklamatorische Musik, die sich auf unsern Redner- und Schau-Bühnen einer idealen Musik noch nicht genähert hat, irgend nach musikalischen Grundsätzen ausgeübt werden sollte, wenn man nicht mehr dort von einer unleidlichen Zweytönigkeit, hier von einem rastlosen Umherschweifen auf der Tonleiter gepeinigt werden wird, dann ist auch ein Sprachchor ausführbar, der nicht allein Rhythmus, Takt und Worte, sondern der auch, wie der Chor der Instrumental-Musik und des Gesanges, Harmonie und deren Fortschreiten mit einer Melodie hören läßt. Doch da-

von sind wir leider noch weit entfernt. Unsere Schauspielkunst huldigt viel zu sehr der Menge, von welcher sie ihre bürgerliche Existenz erfleht, als daß sie nicht auch mehr und mehr in Rücksicht des einen Publikums zu einem groben Sinnenreiz, und bey einem andern Publikum sogar zum Reiz grober Sinne herabsinken müßte. Wie könnte man bey solchem Verhältnisse der Kunst innere Vervollkommnung hoffen, wie sollte man einen griechischen Chor jetzt erwarten dürfen.

§. 121.

Die dritte Musik, welche ich nannte, war die Gesang-Musik. Hier empfangen vokalirte Töne die vervielfältigte Schwingung des Instrumental-Tons, und die Konsonanten schließen sich an sie an, wie an die Sprach-Töne, nur werden sie selbst dadurch nicht verstärkt, sondern ihr Mangel an Kraft, gegen den Vokal verglichen, noch fühlbarer gemacht. Darum z. B. hört man bey einem Sprechenden die Worte doch deutlicher, als bey einem Singenden, und auch der Sänger, welcher sich der deutlichsten Aussprache befleißigt, vermag die Konsonanten nicht so stark hervorzubringen, daß sie, bey gleich großer Entfernung, die Deutlichkeit des Sprechenden empfingen. Im Geschrey hört man bey weitem mehr die Vokale, als die Konsonanten, aber jeder Schreyende, der da will, daß man seine Worte verstehen soll, wird scharf artikuliren, damit auch die Konsonanten gehört werden, die Vokale in der Ferne nicht zusammenfließen mögen.

In

In der Gesang-Musik erleidet die grammatikalische Musik der Sprache vor allem dadurch eine Veränderung, sogar Verletzung, daß man, den Ton über den Sinn des Wortes erhebend, einer Sylbe mehrere Töne giebt, da die Sprache hingegen nur in der Frage und Ausrufung durch ein Wort es sich erlaubt, einer Sylbe zwey Töne zu geben. Leider gehen jedoch unsere Kompositeurs und Sänger in der Dehnung der Worte zu weit. Da verständige Worte gesungen werden sollen, wie wenig es auch geschehe, und da Instrumental-Musik nie den Karakter der höchsten Deutlichkeit erlangen kann, so sollten die Worte und ihre Wirkung nie zum Mittel herabgewürdigt werden, Kehlfertigkeit zu beurkunden. Nicht jeder Gedanke, und am wenigsten der erhabene, verträgt die Theilung in viele Töne. — Hierdurch sey nicht aller Gewandtheit und Fertigkeit der Sänger Fehde angekündigt, sondern nur angedeutet, daß durch das Viel in dieser Rücksicht der Karakter der Musik, dessen sie fähig ist, zu sehr leide und dennoch, gerade auf diesem Wege, der Musik auch keine karakterlose Schönheit gegeben werden könne.

Die prosodische Musik führt den guten Kompositeur zur Wahl seines Taktes, allein der Vers, der aus verschiedenen Füßen besteht, wird in der Gesang-Musik verwandelt. Hier unterliegen Versmaaß und Rhythmus einem größern Maaßstabe.

Die Gesetze der deklamatorischen Musik sollten die Kompositeurs innig beherzigen, aber nur bey großen Meistern findet man, daß das Gefühl sie auf dem

rechten

rechten Wege erhielt, daß sie bey analytischer Wortsetzung von der Höhe zur Tiefe sich neigen, und bey synthetischer von der Tiefe zur Höhe sich erheben. Darf man in allgemeiner Hinsicht einige der größten Kompositeurs bezeichnen, so würde ich so wählen: Graun fühlte am meisten das Metrische, Händel äußerte Melodie, aber allgemein empfunden, Mozart sprach in seinen Melodieen und in seinem Takte, Haydens Seele ward vom Fluge des Gesammtzeitmaaßes umwehet, und Gluck deklamirte am gedachtesten und empfundensten die ihm gegebenen Worte. Hierdurch sey nicht gesagt, daß den unsterblichen Meistern entgangen sey, wessen ich nicht erwähnte, sondern ich sprach nur aus, was, wie mich dünkt, ihren Genius am innigsten ergriff, und was daher das übrige etwas verdunkelte.

§. 122.

Der Gesang hat vor der Instrumental-Musik die organische Wärme voraus. Seine kältesten Töne sind noch immer dem Gesange der Vögel an Wärme gleich, und vereinigt er sich mit Worten, so ist sein Zauber unbeschreiblich groß. Redet er auch nicht wie die Sprache zum Verstand, so ergreift er desto mächtiger die Empfindung. Welchen Reiz des allmähligen Wachsens und Abnehmens kann die Stimme im Gesang dem einzelnen Tone geben? Das zarteste Portament ist nur dem Sänger möglich, und eine Menge musikalischer Formen kann nur er am besten anwenden, Formen,

die

die unmittelbar die Bewegung der zarteſten Fäden unſers Gefühls nachahmen, und ſo auch ſie ergreifen. Hierher gehören der Vorſchlag und der Triller.

Keine Deklamation iſt eines ſolchen Largo's fähig, und wiederum eines ſolchen Preſto's, als zwiſchen welchen der Sänger zu wechſeln, unſere Empfindungen feſtzuhalten, und dann wieder im vollen Sturme mit ſich fortzureißen vermag.

§. 123.

Sprache war früher als Geſang, aber wahrſcheinlich war des Menſchen erſtes, poetiſches Gefühl mit dem Triebe zum Geſang eins. Deklamation ging freylich in ſo fern dem Geſange voraus, als ohnehin die erſten Geſchlechter gefühlvoller, als verſtändig ſprachen, aber ich möchte auch wiederum hinzuſetzen, in der erſten Sprache war viel Geſang, und für gewiß darf man annehmen, daß die erſten Gedichte nicht früher gedacht und geſprochen, als geſungen wurden. Die erſten Dichter waren die beſten Improviſatoren und Sänger zugleich. So waren die Barden unſerer nordiſchen Ahnen. Was man als Gedicht und Muſik bey jedem Volke zuerſt findet, ſind Kriegsgeſänge, heilige Lieder und Sagen, (oft ſind dieſe mit den Kriegsgeſängen ein und daſſelbe) Geſänge zum Volkstanz, und auch dieſe gehören oft zu den religiöſen Gebräuchen. Mit der Ahnung des Ueberſinnlichen, mit dem Glauben an Wundervolles, mit der Religion, ſchon mit der

erſten

ersten Erzählung des Vergangenen erwachten Poesie und Gesang zugleich, und es ist mir kein Volk bekannt, was Religion hat, und keinen Gesang.

§. 124.

Da der Gesang-Musik Gedichte untergelegt sind, so werden auch die Dichtungsarten der Gesang-Musik am richtigsten aus den Dichtungsarten überhaupt entwickelt.

Welche Dichtungsarten aber auch immer von der Musik ergriffen und behandelt werden, so bilden sie doch in dem Gesange vorzüglich zwey Grundformen, ähnlich denen in der Deklamation. Kann sich nehmlich der Sprachton dem Gesange nähern, und dadurch einen besondern Karakter lyrischer Erhebung annehmen, so nähert sich der Gesang im **Rezitatif**, als seiner bestmöglichsten, dialogischen Form, der Sprache. Wie aber auch der Sprachton sich vom Gesang entferne, wenn er die einfachern Schwingungen hören läßt und Sprache des gewöhnlichen Lebens wird, so entfernt sich auch der Gesangton von der Sprach-Musik durch seine vervielfältigten Schwingungen in der **Arien-Form**, in der Arie, als dem Gegensatze des Rezitatifs. Was das Pathos der Sprachmusik ist, entsteht auch in der Gesangmusik durch das Wogen von der rezitatifen zur arioſen Form. Diese, wenn nur Eine Stimme singt, wird ganz insbesondere **Arie** genannt, und ohne das Warum vollständig auszusprechen, fühlen die Komposi-

teurs

teurs doch den Unterschied zwischen rezitatifer und arioser Form zu lebhaft, als daß sie ein der Arie vorausgehendes Rezitatif nicht stets besonders anzeigen sollten; daher die Ueberschrift, welche man so oft liest: Rezitatif und Arie, obgleich beydes ein Ganzes ausmacht. Es wird hiernächst die arioſe Form auch zur dialogischen Musik angewendet, hierbey auch mit rezitatifischer Form gemischt, und so entstehen Duos, Terzets und mehrstimmige Musik-Stücke, zu denen auch der Chor gehört.

Prüft man nun die Dichtungsarten nach ihrer poetischen Verschiedenheit, dann theilt man sie a) in lyrische, in denen nur die Subjektifität vorwaltet und Gegenwart der Empfindung ausgedrückt ist, sey es immerhin auch über Vergangenheit. b) In epische, oder erzählende und c) in dramatische, als die objektife Darstellungsweise. Die lyrische Poesie hat ihren Nahmen zugleich daher empfangen, daß sie unter diesen poetischen Formen sich am meisten für den Gesang eignet. Hier ergeben sich folgende Arten der Dichtungen:

1) Das gemeine Volkslied. Ich bezeichne es dadurch, daß es entweder nur von einer Stimme, oder von vielen gesungen werden kann, ohne jedoch in höherer Hinsicht den Chor, diese Reflexion über die ausgedrückten Empfindungen und Gedanken gesondert mit sich zu führen. Dieses Lied verräth keine erhabene Schönheit, sondern gehört zur einfachen, musikalischen Schönheit. Einfache Melodie ohne schneidenden oder scharfen Takt,

leicht-

leichtbeweglicher Rhythmus ohne lange und zwar wo möglich ununterbrochene, einfache Bewegungs-Reihen, denn einfache Schönheit theilt das Ganze nur in wenige Theile, und Anmuth des Reimes sind daher seine wesentlichsten Erfodernisse. Bey diesem Grundkarakter der Schönheit ist es daher auch ein sicherer Bürge für den musikalischen Werth des Volksliedes, wenn es vom gemeinen Mann gern aufgefaßt wird, und sich schnell und allgemein verbreitet.

2) Das hohe Volkslied, oder der Rundgesang mit einem reflektirenden Chor, ist die zweyte lyrische Dichtungsart. Hierher also gehört insbesondere das Kriegslied mit dem Karakter der Marsch-Musik. Kolossal im Ganzen, die Melodie einfach, aber gewagt, der Takt scharf, das Tempo feurig. Hierher gehört ferner das Tischlied, welches der Freude gewidmet ist, nicht aber der Lustigkeit. Sein Karakter der Schönheit ist daher Erhabenheit und Zartheit als Gegensätze angewendet, wodurch es die Extreme der freudigen Empfindungen ausspricht.

Ein Volk, das keine Volks- und National-Lieder hat, ist arm an Empfindungen. Der Geist des Volkes spricht sich in seinen Liedern aus. Sind diese kräftig und erhaben, so ist es auch das Volk, sind sie nur schmutzig, so erweist dies mehr als alles die Versunkenheit der Sitten, des Geistes und der Empfindungen eines Volkes.

3)

3) Ohnfehlbar das erhabenste der Gesangmusik ist die heilige Ode, oder der Choral. Alles ordnet sich der einfachen und erhabenen Melodie und Harmonie unter. Der Takt ist nie scharf, nie eilend, kein heftig stechendes Forte, kein zu schnell ermattendes Piano, sondern Kreszendo und Dekreszendo wechseln, kein zu sehr theilendes Pizzikato, sondern ein volles Portament und ein langsames Gesammtzeitmaaß sind hier an ihrem Ort, um dadurch die Kraft der Melodie und Harmonie, als das Vorherrschende, um so fühlbarer zu machen.

4) Das elegische, wie das heitere, höhere Lied, kommen dem gemeinen Volksliede am nächsten, nur unterscheiden sie sich durch eine reichere Melodie und schwereren Takt von ihm. Sie tragen vorzüglich den Karakter der zarten und sogar zierlichen Schönheit an sich, und eignen sich daher auch für das Komische. Hierher gehört auch das idyllische Lied und das Ständchen, so lange sie keine erzählende Form an sich tragen. An Liedern dieser Art mangelt es jetzt nicht. Sie liegen dem gewöhnlichen Leben der gebildeten Stände zu nahe, um nicht von ihnen vorzüglich gesucht zu seyn. Desto mehr mangeln jetzt gute Choräle.

§. 125.

Bey epischen Gedichten kann der Kompositeur nicht vorsichtig genug wählen. Schon den Umfang der Gedichte muß er überall berücksichtigen, und bey den epischen am strengsten. Denn, wie Erzählung überall nur dem Worte mehrentheils möglich ist, so würde das Hinderniß, welches die Fülle des Gesangtons der beflügelten Erzählung in den Weg legt, um so fühlbarer werden, wenn das Gedicht lang ist. Die bekanntesten, epischen Dichtungsarten für den Gesang sind:

a) Die Romanze, in welcher sich die spanischen und italiänischen Dichter und Kompositeurs vorzüglich hervorgethan haben. Die Romanze nimmt die Schilderung ernster und tragischer Situationen auf, aber sie hüllt sie in einen Schleyer, führt sie nicht, wie das wahre Heldengedicht aus, darum eignet sich die Musik allerdings ganz vorzüglich für die Romanze, wie man im Allgemeinen schon den Ton romantischer, als das Wort nennen kann.

b) Die Ballade. Hier herrscht eine größere, lebendigere Ausführung der Erzählung, als in der Romanze, darum verliert diese Art der Gedichte durch den Gesang. So meisterhaft vorzüglich Zummsteg und Romberg die Balladen behandelt haben, so wurden doch ihre trefflichen Werke zwar als Versuche hoher Naturen günstig aufgenommen, aber sie erhalten sich nicht, und dies liegt nicht in den Kompositeurs, sondern in dem

innern

innern Widerspruch zwischen der feurigen Erzählung der Ballade und der Eigenthümlichkeit der Gesang-Musik. Hierzu kommt, daß die Erzählung der Ballade, welche die verschiedenartigsten Karaktere redend einführt, bey der weitschrittigern Tonleiter der Gesang-Musik auch einen häufigen Stimmenwechsel, z. B. aus dem Alt in den Sopran und Tenor, nothwendig macht, der nicht jeder Stimme, wenigstens nicht in gleicher Vollkommenheit, möglich ist. Und wird die Ballade von verschiedenen Stimmen gesungen, so wird die Einheit des Erzählers aufgehoben und in eine dialogische Darstellung der Erzählung verwandelt.

c) Giebt es ein heiliges Epos, so ist dieses von den größern, epischen Gedichten noch am ehesten für den Gesang anwendbar, nur darf sein Umfang nicht zu groß seyn. In dem heiligen Epos sind die Karaktere durch wenige äußere Handlungen bezeichnet, und dies schon stört den Eindruck des Gesanges weniger und wird durch den Gesang weniger gestört. Dagegen das eigentliche Heldengedicht ganz unpassend für den Gesang seyn würde. Ossian's Sänge stellt man mir vielleicht entgegen? Sie sind, wie mich dünkt, mehr romantisch als episch, wodurch selbst die Versmaaße dem Gesange angemessener wurden. Dagegen, wenn man die Ilias mit ihren Hexametern in Musik setzen wollte, würde Homers Geist und Wohlklang zugleich verloren gehen.

Das heilige Epos ist häufig von den Komponisteurs für kirchliche Oratoria benutzt worden, und hier ist diese Dichtungsart ganz an ihrem Orte. Allein es giebt noch zwey Dichtungsarten, welche den Uebergang in die dramatische Dichtung zu machen scheinen, und die daher jetzt erwähnt zu werden verdienen.

d) Die eine ist das lyrische und romantische Selbstgespräch. Hier repräsentirt keine Reihe der Thaten einen Karakter, sondern eine Empfindung wird personifizirt. Das Gespräch borgt eine Gestalt, aber es ist nur eine allgemeine Empfindung, welche sich ausspricht. Hierher z. B. Gedichte wie Schäfers Klaglied von Göthe. Das Lied ist kein Operngesang, nicht den Karakter des Schäfers verlebendigend, sondern es ist eine Empfindung, die sich nur in die Gestalt des Schäfers hüllt. Wir kennen nach diesem Liede keinen Karakter, sondern eine liebende Klage, wie sie als Ideal jedem Hirten beygelegt werden könnte.

e) Aehnlich dem sind die dialogisirten Oratoria. Hier sind die Personen, welche redend und ohne Handlung eingeführt werden, keine dramatischen Karaktere, sondern nur personifizirte Empfindungen. Dies halte ich für durchaus wesentlich, wenn das Oratorium nicht Oper, nicht kirchliche Oper werden soll, wie es ehedem kirchliche Schauspiele gab. Nicht der biblische Gegenstand allein macht das Oratorium zum Oratorium, sondern die Behandlung desselben. Der Unterschied zwi-

schen

schen dieser nur dialogisirenden Dichtungsart und der wahrhaft dramatischen muß so fest und tief begründet seyn, daß ein Oratorium nie mit der Oper verwechselt werden könne, auch wenn man diese, ohne alle Handlung, nur im Konzert durch verschiedene Stimmen absingen läßt.

Bey dem Liede, der Romanze und ähnlichen Gesängen ordnet sich das Akompagnement ganz dem Gesange unter, im Oratorio aber fodert auch die Instrumental-Musik ein größeres Recht, denn sie selbst ist, wie oben gezeigt, eine Abbildung dieser Dialog-Form.

§. 126.

Daß die Instrumental-Musik nicht wahrhaft dramatisch werden könne, fühlt sich lebhaft genug. Auch der Gesang kann nicht vollkommen dramatisch werden, weil seine vervielfältigte Tonschwingung an sich schon bey weitem überwirgend die subjektive Erhebung verkündet, was bey aller objektiven Darstellung je besser, je mehr sich verbergen muß.

Oper heißt die dramatische Dichtungsart der Gesang-Musik. Handlung und Gesang sollen sich vereinen. Wie ist das anders schön möglich, als wenn der Gesang als eine Folge der Situation des Gemüthes Handlung wird. Hierdurch wäre die Grenze der Oper bestimmt. Wenn der Gesang nicht im Gemüth der Handelnden begründet und durch das Gemüth herbeygeführt ist, steht er am unrechten Platz. Wohl

giebt es einen tragischen Tanz und so auch einen tragischen Gesang, eine tragische Situation des Geistes und Herzens nehmlich, welche zum Tanz, wie zum Gesang antreibt, aber es ist, streng geprüft, keine gesungene Tragödie und keine getanzte möglich. Leider aber wagt sich unsere Operia Seria gern an die Tragödie, doch kommen ihr die Operndichter zu Hülfe, verwandeln die Tragödie in ein Mittelding zwischen Tragödie und Lustspiel, und so entsteht das gesungene Machwerk, welches dermalen Oper heißt, in welchem jedoch nicht selten einzelne Lieder und Chöre schön sind; die Kompositeurs verschwenden die Silberblicke ihres Genius an Einzelheiten, und der Geschmack unsers Theaterpublikums ist gefällig genug, von einer Oper mehr nicht, als: 1) fliegenden Staub im Kerzenlichte bunt gemahlt, für das Auge, 2) für das Ohr Waldlebendigkeit sogar mit Blättergesäusel und Grillen ausgeschmückt, 3) für das Herz einen gesponnenen Faden der Gefahr, welcher sogar die Wiederholung einer und derselben Situation erlaubt, weil der Kompositeur den ersten Theil seines Quartets, Quintets oder Chors gern noch einmal hören lassen will, 4) für den Verstand Wortspiele zu verlangen. Ja, am glücklichsten wird das Theater-Publikum in den Logen und im Parterre, wenn die Oper als komisch sich ankündigt. Der Buffo zeigt dann, wohin man den Gesang auszerren und renken kann, er ist dann im strengsten Sinne keine musikalische Travestie, sondern Travestie der Musik, in welcher der Gesangton, oft in seiner ihm irgend möglichen,

lichen, niedrigsten Gestalt, als Geschrey erscheinen muß. Man prüfe sich nur einmal selbst, wenn jetzt in irgend einer ernsten Situation der Oper die Hauptpersonen vom höchsten, musikalischen Aufschwunge ergriffen werden, indeß der Buffo dazwischen seine possenhafte Musik hören läßt. Entweder man muß sich dieser Posse überlassen, und über die Karrikatur der Töne lachen, oder, will man sich zu der höhern, edlern Musik der übrigen erheben, so stört der Buffo.

Es giebt eine Zusammenstellung des Komischen und Ernsten, welche sogar tragisch wirkt. Shakespear zeigt sie uns oft, aber diese verträgt keine opernmäßige, d. h. keine beynahe endlose Wiederholung. Jene Zusammenstellung, der Liebling des Humors, wirkt wie Blitze, welche zum Himmel hinauf fahren. Läßt sich denn der Blitz aufhalten? Läßt er sich wiederholen? Das Komische des Gesanges, wohl unterschieden von dem im Allgemeinen nur heitern, frohen Gesang, ist nie hoch-, sondern nur niedrig-komisch und geht daher meistens aus einer Nachahmung des Gemeinen hervor.

Da ich hier nicht von der Oper überhaupt, sondern nur von ihr als dramatischer Musik-Form sprach, so werde ich zu seiner Zeit bey ihrem gesammten Wesen mehr verweilen.

§. 127.

Der Stand der Musik überhaupt ist dermalen ohngefähr folgender: In Gesang- und Instrumental-Mu-

sik wendet man bey weitem mehr den Wechsel zwischen roher und veredelter Natur der Töne, als die letztere an. Der Gesang, besonders der Oper, gleicht nur allzuoft dem geselligen Geschnatter eines neugierigen Haufens auf dem Jahrmarkte. Stärke der Instrumente und der Stimmen nimmt die Stelle der musikalischen Fülle ein. Unsere Orchester-Musik, auch ohne Trommel, Triangel und Becken, stellt sich der Janitschaaren-Musik zu sehr an die Seite durch das Hervorbrechen der rohen Natur der Instrumente. Hat unsere Oper die alte Arie mit großen Läufern billig verbannt, so sind nun in den Kavatinen u. s. w. desto mehr Kadenzen angebracht und die Sänger verwandeln zu viele einfache Sätze in Läufer und Verzierungen. Wenn ein Instrumental-Konzert ohne Gesang-Musik angekündigt wird, so kommt Niemand; nicht aber darum, weil unsere Gesang-Musik so vortrefflich geworden, sondern weil die Instrumental-Musik, nur dem Verstande huldigend, der Sucht geopfert worden ist, Fertigkeit hören zu lassen, bey welcher das Herz nichts gewinnt. Diese Sucht endlich erzeugte wiederum die mancherley Züge und Register an den Instrumenten und die Ueberhäufung der Konzerte mit Variazions-Musik.

§. 128.

Kunst, welche Werke mit nur sichtbarer Form hervorbringt, ist im Gegensatz der Musik, Kunst des Raumes genannt worden. In der Musik, welcher Bewegung

wegung zum Grunde liegt, theilt der Raum die Zeit für das Ohr ein und erhebt jeden Abschnitt zu einem Ganzen, reihet mehrere Abschnitte zusammen zu einem größern Ganzen. Auch das Auge erkennt das Nacheinander, die Zeit an dem Raume, als der sichtbaren Bewegung der Körper. Sichtbare Schönheit hat also vor der Musik, welcher nur die Schönheit der Bewegung möglich ist, die reine Schönheit des Raumes, die Schönheit der Körper, auch ohne daß sich dieselben bewegen, voraus. Allein, wenn man die Kunst in Künste der Zeit und Künste des Raumes eintheilt, so ist diese Eintheilung zu beschränkend, denn die letztern schließen die Kunst der Handlung aus. Schlegel sahe sich daher auch genöthiget, die Mimik nur als Theil der dramatischen Kunst zu betrachten, obgleich Mimik nicht allein Theil der Schauspielkunst seyn, sondern auch für sich angewendet werden kann, die Schauspielkunst aber nur ein Theil der redenden Kunst und diese wiederum die Vereinigung der Mimik und Sprache ist, wenn nehmlich Rede eben sowohl den sichtbaren, als hörbaren, geistigen Ausdruck andeutet.

§. 129.

Die geistige Schönheit ist nach gleichem Prinzipe zu betrachten, wie die sinnliche, und auf beyde sind die von mir aufgestellten Kathegorieen der Schönheit anwendbar. Wenn aber sinnliche Schönheit und geistige verglichen werden, so ist diese die edlere, dem Edleren

in uns nähere, und wenn wir die geistige Schönheit mit der sinnlichen in voller Vereinigung und Uebereinstimmung sehen, so giebt dies dem Kunstwerke seinen höchsten Werth. Ja, die geistige Schönheit kann nur sichtbar werden durch die sinnliche. Aber es kann sichtbare, sinnliche Schönheit, ohne den mindesten Anklang der geistigen geben. Hinter den schönsten Formen kann z. B. die Dummheit sich verbergen.

Wenn wir Portraits betrachten, so spricht oft aus einer häßlichen Gestalt ein erhaben-schöner Geist. Die geistige Schönheit ist in solchen Gestalten durch nur einzelne Theile als sinnlich schön ausgedrückt. Oft verräth nur der Glanz, nur das Feuer des Auges den Geist. Dagegen sehen wir auch Portraits von hoher, sinnlicher Schönheit, welche uns zu gleich-geistiger Schönheit Hoffnung machen und uns täuschen. Streng betrachtet ist es auch irgend etwas Spezielles in der sinnlichen Schönheit, welches uns den Mangel der geistigen Schönheit verräth.

Schon auf diese Weise entsteht die Verschmelzung der verschiedenen Kathegorieen des Schönen an jeder Gestalt, welche Geistiges ausdrücken kann. Wie also der Geist erhaben, sein Körper aber zart-schön, oder wie dies umgekehrt der Fall seyn kann, so stehen auch die Kathegorieen der Schönheit nicht selten rein verschmolzen und gleich an Geist und Körper da, und in diesem Falle wird auch die Physiognomik richtige Folgerungen von der Grundbildung des Körpers auf die Anlagen der Seele machen können.

Wenn

Wenn wir im Allgemeinen eine weiblich erhabene Schönheit, z. B. eine Juno betrachten, so wird sich das Weibliche dennoch als ein Zarteres gegen das Männliche verrathen und dadurch die Schönheit nicht rein erhaben, sondern mit zarter Schönheit verschmolzen erscheinen. Die Verschmelzung der Kathegorieen der Schönheit ist es, welche uns die Benennung der Schönheit einer einzelnen Gestalt oft so sehr erschwert, und um richtiger zu urtheilen, besonders in der bildenden Kunst, müßte man stets die verschiedenen, relatifen und besondern Arten der Schönheit, für die verschiedenen Geschlechter und Alter, von jenen allgemeinen Kathegorieen der Schönheit selbst sondern, oder aufsuchen, wie sich diese an jenen bewähren.

Die erhabene Schönheit erkennen wir unter allen Kathegorieen der Schönheit darum zugleich für die höchste an, weil wir sie bis zu dem Höchsten in uns, bis zu dem einen über alles herrschenden Lichtpunkte des Geistes verfolgen können. Ueber jene höchste Stuffe des Geistigen hinaus giebt es für uns nur Gott, und diesen können wir nicht schön, nicht häßlich nennen.

Wenn man sich nun früge, wie kann das geistige Schöne durch sichtbare Formen ausgedrückt werden? so könnte man, jedoch nicht befriedigend, antworten: durch den mimischen Ausdruck, bald des Bildes, bald der Handlungen. Nichtbefriedigend, denn dieser mimische Ausdruck selbst kann wiederum zurückgeführt werden auf Schönheit der Bewegung und Schönheit des bewegungslosen Seyns. Jene Schönheit der Bewegung

wieder-

wiederum läßt sich zurückführen auf die Schönheit der Linien, diese, die Schönheit des bewegungslosen Seyns, nicht allein auf die Schönheit der Linien, sondern auch auf die der Flächen, auf die Schönheit der Farben, des Schattens und Lichts.

Wenn man verschiedene Linien, verschiedene geometrische und stereometrische Figuren sieht, so ist diese Verschiedenheit auch für das Auge Verschiedenheit seines Gefühls, denn daß das Auge sieht, ist sein Gefühl, mithin bringt die Verschiedenheit dessen, was es sieht, die analoge Verschiedenheit des Gefühls hervor. Von dem Gefühle des Auges gelangt diese Verschiedenheit nicht unmittelbar zu den Verstand, damit dieser ausspreche, worin die Verschiedenheit z. B. eines Kreises von einem Dreyeck, eines Rhomben, von einem Trapezium bestehe, sondern diese Verschiedenheit wird auch empfunden, und zwar früher, als sie von dem Verstande ausgesprochen wird. Diese Verschiedenheit war, schon historisch betrachtet, weit früher empfunden, als es Mathematiker gab, welche diese Verschiedenheit vollkommen aussprachen. Wird aber jene Verschiedenheit gefühlt, empfunden und gedacht, so muß sie auch bald schön, bald häßlich, oder mehr oder minder schön, eben sowohl objektif als subjektif sie betrachtend, genannt werden können. Es ist daher durchaus nicht Schwärmerey, wenn man von verschiedener Schönheit der Linien und der stereometrischen Figuren spricht, oder wenn man, wie ich oben gethan habe, auszufinden sucht, warum ein Kreis schöner, als ein Dreyeck,

warum

warum wiederum die Ellipse schöner, als der Kreis ist. Allerdings muß eine Linie die schönste unter den Linien, eine geometrische Figur die schönste seyn, aber ganz entgegengesetzt und irrig verführe man, wenn man die Schönheit selbst auf die Schönheit einer Linie zurückführen, eine Schönheitslinie annehmen wollte, denn der Ausdruck der geistigen Schönheit bedarf mehrerer und verschiedener Linien und Figuren, um sichtbar zu werden, und zwar um so mehr, da wir das Geistige nur wahrnehmen in den sichtbaren Formen der Thiere und Menschen. Will man der Schönheit der Figuren nachforschen, so werden alle 1) jenen Unterschied zwischen Kreis und Dreyeck an sich tragen. 2) Der Kreis wird die einfache, das spitze Oval die zarte Schönheit, die Ellipse die erhabene an sich tragen. 3) Ein Quadrat wird einfach schön, ein Parallelogramm erhaben schön seyn, ein Trapezoid aber den Karakter des Wilden, Ungeheuern verrathen. Man beobachte, um dies noch lebhafter zu empfinden, große Felsmassen und führe sie im Geist auf solche Figuren zurück. Man beobachte aufgethürmte Wolken, oder hohe Gebirge, denen man sich so genahet hat, daß man die einzelnen Formen der Berge deutlich unterscheidet.

§ 130.

Wenn man aber den Ausdruck der geistigen Schönheit durch sichtbare Formen nicht bis zur Verschiedenheit jener Linien und Figuren zurückführen will, so

thut

thut er sich auf zweyerley Weise kund. Am lebenden Wesen bald durch karakterlose, bald durch karaktervolle Schönheit. In der Landschaft zeigt sich das menschlich Geistige nur als ein Abdruck durch die Werke der Erfindung und des Fleißes, z. B. durch das geackerte Feld, durch das Gebäude, die Hofmauer u. s. w. Aber das Göttliche verkündet sich uns in der belebten, wie in der leblosen Natur durch die mannigfaltigsten Formen, und in der Landschaft hält uns die Betrachtung des menschlich Geistigen nicht ab, das Göttliche wahrzunehmen. Die Landschaft ist daher auch, nach meiner Meynung, ganz besonders jener Darstellung des göttlichen Geistes durch die leblose Natur gewidmet. Die sogenannte Staffage auf dem Landschafts-Gemählde, wenn sie einen klaren, mimischen Ausdruck verräth, schadet und stört den Eindruck der Landschaft. Der Ausdruck des Thiers, wie des Menschen, liegt uns selbst viel zu nahe, als daß er uns nicht sogleich anziehen und darüber von der Landschaft abziehen sollte.

§. 131.

Die romantische Schönheit ist der Kunst mit sichtbarer Form an Thier und Mensch nur möglich, durch den Ausdruck des Geistigen, und in der Landschaft durch Ferne, Licht und Nebel.

Alle übrigen Kathegorieen der Schönheit kann die Kunst der sichtbaren Formen sowohl am Ausdruck des Geistigen, als auch an den körperlichen Verhältnissen, erreichen.

§. 132.

§. 132.

Was wir im Zustand der Ruhe sehen, zeigt seinen Stoff und seine Form, wie beyde seiner Wesenheit unentbehrlich sind. In der Bewegung bleibt der Stoff derselbe, aber die Form verändert sich. Es bewährt sich hier die Geschmeidigkeit des Stoffes, seine Fähigkeit, andere Richtungen anzunehmen, oder es bewährt sich, dem entgegengesetzt, seine Starrheit. Wenn ein Fels vom Berge herabstürzt, nehmen wir seine Starrheit nur desto lebhafter wahr, wenn sich der Baum im Winde hin und her bewegt, eine ausdrucksloſe Geschmeidigkeit, bey dem Thiere aber verräth die Bewegung Instinkt und der Mensch endlich enthüllt durch seine Bewegungen den höherer Ausbildung fähigen Geist. Die Bewegung der Menschen daher, in so fern sie durch den Geist bestimmt wird, in so fern sie geistiger Ausdruck ist, heißt Handlung in engerer Bedeutung, denn in der weitern, in der gemeinen Bedeutung wird jede Bewegung des Menschen Handlung genannt.

Der Zustand des Thieres ist, streng genommen, nie ein vollkommen ruhiger, sondern nur das Beharren in einer Richtung, bey welcher der Körper sich am wenigsten anstrengt, heißt seine Ruhe. Man kann nicht sagen, daß entweder Liegen, oder Sitzen, oder Aufrechtstehen eine absolute Form des Thieres auf eben die Weise sey, in welcher z. B. der Baum sich zeigt, wenn er, nicht vom Winde bewegt, in aller Ruhe grünet.

Werden Stoff und Form sichtbar dargestellt, wie sie ein Augenblick zeigt, so entsteht das Bild im allgemeinsten Sinne des Wortes. Wird aber das Leben als eine Reihe von Bewegungen eines und desselben Gegenstandes für das Auge versinnlichet, so entsteht Handlung. Hiernach theile ich die Kunst mit sichtbarer Form vor allen ein in Kunst

1) des Bildes mit todtem Stoffe und

2) der Handlung und des Bildes mit lebendem Stoffe.

Jene umfaßt die Plastik, Mahlerey, Zeichenkunst u. s. w. Diese die Mimik und Künste, die aus ihr hervorgehen, gesondert von der Schauspielkunst, in welcher sich hörbare und sichtbare Form, Sprache und Mimik, wie in der redenden Kunst überhaupt vereinigen, zu welcher die Schauspielkunst gehört. Von den Spielen abgerichteter Thiere kann hingegen nicht die Rede seyn, obgleich diese Spiele allerdings Spiele der Handlung zu nennen sind. Auch giebt es Nachahmungen der Künste des Bildes und der Handlung zugleich, Uebergänge von der einen zur andern. Ob sie gleich Kunstwerke hervorbringen können, die man niedlich, zart und schön mit Recht nennen darf, so beschäftigen sie dennoch nur die niedere Phantasie. Hierher zähle ich das Marionettenspiel, welches bald die Nachahmung des Ballets und der Pantomime, bald die Nachahmung des Schauspiels überhaupt ist. Hier wäre ferner das chinesische Schattenspiel zu nennen, welches eine Verbindung von Zeichenkunst und Pantomime ist. Es kann dieses Spiel

einen

einen sehr angenehmen Genuß gewähren, aber es vermag, wie das Marionettenspiel, keinen hohen, geistigen Karakter anzunehmen.

§. 133.

Mahler und Bildhauer gab es unbezweifelt früher, als Schauspieler, und zwar darum, weil das Leben selbst die Schauspielkunst in Ausübung bringt, und es daher mehr Abstraktion voraussetzt, das Leben zur Kunst zu erheben. Die Kunst durch Handlung aber wiederum, weil sie der menschlichen Natur so innig einverleibt ist, entwickelte sich dennoch früher in dem Menschen, als die Kunst des Bildes. Das Kind entfaltet sich gar nicht anders, als in gewissem Sinne durch Ausübung der Schauspielkunst. Das Kind ahmt unter allen Völkern den Erwachsenen nach, repräsentirt verschiedene Karaktere, und dann erst fängt es zu zeichnen und zu schnitzeln an. Gefühl der Freude erzeugte höchst wahrscheinlich weit früher Gaukeley und Tanz, als man mit Ernst Mahlerey und Plastik ausübte.

§. 134.

Die Kunst des Bildes und seine Schönheit liegt der Schönheit der Handlung stets zum Grunde. Diese ist die fortgesetzte Reihe schöner Bilder, jedoch darum keine Bilder-Gallerie, in welcher das Verschiedenartigste neben einander gestellt ist. Vielmehr sind alle Bilder

der schönen Handlung im innigsten, geistigen Zusammenhang. Sie können von verschiedener Schönheit und in verschiedenen Graden schön seyn, aber ihr Zusammenhang wird als ein Ganzes betrachtet und entspricht dann einer, oder der andern Kathegorie der Schönheit in mehr oder minderem Grade.

§. 135.

Es giebt zweyerley Bilder, eines der Ruhe, eines der Bewegung. Jenes stellt alles in solcher Richtung dar, durch welche die Wesenheit, ohne Rücksicht auf die Fähigkeit sich bewegen zu können, sichtbar wird. Die Bäume ruhen und Blätter und Zweige, kein Lüftchen verändert die Lage, zu der sie aufwachsen. Der Strom schlägt keine Welle, kein Vogel fliegt in der Luft. Das Bild der Bewegung hingegen ergreift die Gegenstände in dem Augenblicke, wo sie ihre eigenthümliche Richtung verlassen haben, wo sie sich in einer nur bedingt nothwendigen Richtung zeigen. Objektif dies bezeichnet, wird auf dem Bilde der Ruhe die absolute Form, auf dem Bilde der Bewegung die relatife Form der Gegenstände dargestellt Jenes Bild der Bewegung ist jedoch nur ein Augenblick, das Glied aus einer Reihe von Bewegungen herausgehoben und festgehalten.

§. 136.

Die Kunst des Bildes hiernächst scheide ich wiederum in 3 Klassen:

1)

1) Jenachdem sie einfache Stoffe, als Stoffe benutzend und also deren Form zugleich verändernd, Formen in der Natur um den Menschen her und ihn selbst nachahmt, und so das Geistige als zur Natur gehörend ausdrückt. Hierher zähle ich Plastik, Mahlerey, Zeichenkunst, Kupferstecherkunst u. dergl. Der Stein wird Stoff des Gebildes, und man haut aus ihm die Gestalt eines Thieres. Bey der Mahlerey werden die Farbenstoffe benutzt, um ein historisches Gemählde, oder eine Landschaft darzustellen.

2) Hiervon durchaus verschieden ist es, wenn die Formen der Stoffe selbst unverändert bleiben und nur zu einem schönen Ganzen vereinigt werden. Dies geschieht in der Gartenkunst.

3) Die dritte Klasse der Kunst des Bildes zeichnet sich dadurch aus, daß sie Werke hervorbringt, die nicht Nachahmungen der Total-Form von Gegenständen um den Menschen her, sondern nur Nachahmungen von Formen sind, die jenen zum Grunde liegen, also stereometrische Formen. Diese Klasse der Kunst des Bildes hat nur eine Kunst aufzuweisen: die schöne Baukunst nehmlich. Nirgend in der Natur, ohne von Menschenhand hervorgebracht, zeigt sich ein Tempel, oder ein Obelisk, eine Pyramide, ein Pallast; aber der Obelisk, die Paramide u. s. w. finden sich in den stereometrischen Gestalten der Krystalle. Der Mensch fand und

erfand diese Formen, weil auch ihre Schönheit in seinem Wesen gegründet, mit seinem Gefühle verwandt ist, weil zwischen seinen Empfindungen und jenen stereometrischen Gestalten eine analoge Beziehung Statt findet. Selbst alle Formen der sinnlichen Künste für äußere, sinnliche Zweckmäßigkeit gingen aus diesem Verhältnisse jener Gestalten zum Gemüthe hervor. Der Mensch wollte sich vor dem Regen schützen, der Regen fällt von Oben, dies erzeugte die Idee eines Daches über dem Haupte; aber die schöne Form des Daches ging aus jener analogen Beziehung der stereometrischen Figuren zu der Empfindung hervor.

§. 137.

In der ersten Klasse der Künste des Bildes unterscheide ich

a) solche, deren Werk auf einer Fläche entsteht und Fläche bleibt, aber nach Gesetzen der Perspektive und Optik Täuschung der Sonderung und Rundung gewährt. Hierher gehört 1) die Zeichenkunst, 2) Kupferstecherkunst, 3) Mahlerey, 4) Mosaik-Arbeit.

b) Hiernächst unterscheide ich in dieser Klasse die Künste, welche ihre Werke, wie aus dem Kern heraus, nach allen Richtungen hin entstehen lassen, die ohne Perspektive gleichsam für den Tastesinn arbeiten,

und

und deren Werke eben deshalb für das Auge perspektifisch scheinen, ohne darnach gearbeitet zu seyn. Werke der Mahlerey hingegen scheinen perspektifisch, weil sie hiernach gearbeitet sind.

Hierher gehört:

1) die eigentliche Plastik, in welcher sogar Gestalten, die hoch zu stehen kommen, bisweilen perspektifisch gefertigt werden. Zu dieser wiederum zähle ich als Werke die Bildsäule, den Kammee, das Basrelief.
2) Der hohle Stich, oder die Arbeit des Steinstechens, welches die Gemme erzeugt.
3) Die Formung, als z. B. der Geschirre, der Vasen, und das Bossiren in Wachs und Thon.
4) Den Guß, z. B. Gyps- und Metall-Guß.

§. 138.

Mich dünkt, Mahlerey und Zeichenkunst waren früher als Plastik, jedoch nur in gewissem Sinne. Nur wenigen nehmlich ist der plastische Sinn in solchem Grade angeboren, daß er sich nicht aus dem Talent für das Zeichnen entwickelte. Die meisten Kinder zeichnen erst mit dem Finger Umrisse in den Sand, ehe sie zu schnitzeln, zu formen beginnen, dagegen sind große Bildhauer, in welchen der plastische Sinn vorwaltend ist, selten große Zeichner, und nicht einzig darum, weil ihre Hand sich an den schwerer zu führenden

renden Meisel gewöhnt hat, sondern weil ihnen die Anschauung des Gegenstandes auf einer Fläche unmöglich ist. Dem Bildhauer erscheint nichts im Schatten und Licht, aber alles erkennt sein Auge, als wäre der Tastesinn zugleich im Auge. Ihm schweben alle Profile zugleich vor. Michael Angelo Buonarotti werde mir nicht eingewendet. Ausnahmen kann Niemand bezweifeln. Es gab einen großen Mann, der Bildhauer, Mahler und Zeichner zugleich in vollendetem Grade war, und dieser war Michael Angelo Buonarotti.

§. 139.

Alles Sichtbare wird von der Kunst des Bildes zum Gegenstand erwählt. Aber schon hiernach lassen sich die Werke dieser Kunst in zweyerley Richtung beurtheilen:

1) Nach dem technischen Verdienste. Jenachdem das Werk die Formen der Natur bald mehr bald minder getreu wieder giebt, und diese Treue mit mehrerer oder minderer Fertigkeit dargethan ist.

2) Nach dem Werthe des Gegenstandes, den das Werk darstellt für den Geist. In dieser letzten Beziehung klassifizire ich wiederum die Werke des Bildes auf folgende Weise:

a) Die niedrigste Stuffe stellt einzelne Gegenstände der leblosen Natur dar. So z. B. die einzelne Blume, einen Felsen u. s. w.

b)

b) Schon den Geist mehr beschäftigend werden Gegenstände derselben Art neben einander und zu einander gestellt, nach einer Idee der Zweckmäßigkeit, z. B. in Blumenstücken und Fruchtstücken.

c) Auf der dritten, höhern Stuffe suche ich die treue Nachbildung des Todes. Hierher die Küchenstücke und das sogenannte Stillleben, als die Vereinigung dieser und der zweyten Klasse.

d) Ueber diese das Thierstück und die Abbildung der Menschen mit nur anatomischer Wahrheit.

e) Noch höher stelle ich die Landschaft.

f) Auf die sechste Stuffe stelle ich die Darstellung des karaktervollen Thieres und Menschen, das gesellige und thätige Leben der Menschen.

g) Auf die siebente Stuffe stelle ich die Allegorie.

h) Dann folgt das historische Bild.

i) Am höchsten steht die Darstellung des Göttlichen in menschlicher Gestalt, für uns die höchste karakterlose Schönheit.

§. 140.

Die eigentliche Plastik ist in der Wahl der Gegenstände weit eingeschränkter, als die Mahlerey. Die Plastik, ohne Perspektife arbeitend, kann nur den Menschen, das Thier höchstens und die Pflanze sich zum Gegenstand der Abbildung wählen. Ja, da sie es mit einem unbeugsamen, farbenlosen Stoff zu thun hat,

so giebt sie sogar ihren Menschen und Thieren nicht den Grad des Lebens, den sie ihnen geben könnte, wenigstens giebt es von dieser Regel nur wenige Ausnahmen. Die Plastik, z. B. um weniger Leben zu geben, läßt das Auge ihrer Statuen meistens sternlos. Am reichsten, dem zu ergreifenden Stoffe nach ist von allen Künsten des Bildes die Mahlerey.

§. 141.

Dem Bilde, welches die Darstellung einzelner Gegenstände lebloser Natur enthält, gab ich den geringsten, innern Werth. (Bey dem Bilde aber denke man noch nicht an ein Gemählde.) Der Geist des Künstlers ergreift bey jenem Bilde nichts mehr, als die sinnlichen Eigenschaften des Gegenstandes, seine Formen, seine Farben, seinen Glanz oder Schimmer und ahmt sie nach. Diese Bilder können nur durch ihren Fleiß und durch die vollständige Ausführung gewinnen, welche selbst die Betrachtung durch das Mikroskop verträgt.

Die Blumen- und Fruchtstücke, welche diese Gegenstände neben einander, nach einem schon etwas höhern Zwecke, zu Erreichung nehmlich eines lieblichen Farben- und Formen-Spiels stellen, sind Werke höherer Art, als jene. Betrachtet man ein Blumenstück in solcher Entfernung, wo man die einzelnen Blumen nicht mehr erkennt, und trägt es alsdann noch einen angenehmen Farben- und Formen-Wechsel in sich, so spricht dies schon für die Anordnung des Bildes. Indeß ist die

Schön-

Schönheit dieser Stücke höchstens nur eine zarte, und je treuer die Natur nachgeahmt wird, desto mehr gewinnen diese Stücke.

Aber wir sehen auch, besonders in der Stickerey, Blumen- und Stauden-Formen, und überhaupt Gestalten, die in der Natur gar nicht vorkommen, und dennoch gefallen sie, dennoch werden sie schön genannt! Es giebt also Grundformen, (so der Pflanzen, und so auch der Thiere u. s. w.) welche nicht die einzelne Art, nicht das einzelne Geschlecht, sondern nur eines, oder das andere Natur-Reich andeuten, und daher ganz unendlich sich vervielfältigen lassen, entweder je nachdem sie in der Natur vervielfältigt erscheinen, oder wie sie nur in der Phantasie möglich sind. Ja, sogar Formen aus den drey Reichen der Natur gemischt bildet die Phantasie, und so entstehen die symbolischen Darstellungen und Arabesken. Verfolgt man dies weiter, so kommt man darauf zurück, daß diesen die stereometrischen Formen und ihre Schönheiten zum Grunde liegen, sieht, daß diese im Grunde unserer Phantasie, wenn sie Bilder schafft, durchaus zum Skelett, d. h. zum Kern der sichtbaren Schönheit dienen. Eine andere Frage ist: ob wohl irgend eine Form erfunden und gedacht worden, die nicht auch in einem der Naturreiche wirklich vorkomme? Diese Frage wage ich nicht zu beantworten. Kann wohl seyn, daß die Phantasie nur ein Spiegel im Menschen für die Natur um ihn her ist, in welchem Spiegel aber auch selbst die Gestalten mittelst der Einbildungskraft nach allge-

meinen Gesetzen erscheinen, welche der Mensch zuvor außerhalb noch nicht wahrgenommen hatte. Solche Formen, wie die jetzt beschriebenen, nennt man gemeiniglich ideale, weil sie in der Natur um uns her nicht in dieser nehmlichen Zusammenstellung wahrgenommen werden. Macht denn aber das sie ideal, daß sie nicht in der Natur vorkommen, daß sie durchaus fremdartig sind, oder können sie ideal nur als rein schöne Gegenstände genannt werden? Diese Frage stelle ich der neuen mystischen und auf Mystik gegründeten Aesthetik entgegen, die fast jede Darstellung, wenn sie fremdartig und wenn sie symbolisch ist, schön nennt. Arabesken z. B. können ideale Formen zugleich haben, aber nicht weil diese Formen fremdartig sind sind sie ideal. Ja, in der Arabeske allerdings, wo gar keine anderen Formen als solche angebracht werden sollten, weil jede wirklich in der Natur vorkommende Form sogleich das Fremdartige jener zugleich zur Unwahrheit macht, werden diese Formen (oft aus allen drey Naturreichen entlehnt) für uns das Wunderbare, das Geheimnißvolle, das Mystische, Symbolische. Diese Darstellungen beschäftigen jedoch mehr den Verstand, als die Empfindung, oder ergreifen die Empfindung erst vollgültig durch das, was der Verstand des Künstlers in die Darstellung gelegt hatte. Durch die Arabeske und durch die symbolische Darstellung neigt sich die Kunst des Bildes zur Kunst durch Verstand.

Durch die Arabeske grenzt zugleich die Schönheit der ganzen Klasse der Kunst des Bildes, welche die

Natur

Natur nachahmt, an die zweyte Klasse, an die Architektur, daher wir denn auch sehen, daß die Arabeske zu den architektonischen Verzierungen gezählt und angewendet wird.

Die Plastik, welche ohnehin nur einen kleinen Kreis von Gegenständen nachahmen kann, ergreift aus diesem Grunde jene symbolischen Darstellungen noch lieber, als die Mahlerey. Schon der Stein und das Holz, aus welchen die Plastik ihre Werke bearbeitet, eignen sich für diese Darstellungen, welche bey hoher Einfachheit eine große Mannigfaltigkeit der stereometrischen Formen gestatten. Auch nehmen wir eben deswegen diese Darstellungen bey der Bildhauerkunst lieber auf, schätzen sie da höher, als wenn ein geschriebenes Gedicht zur Arabeske wird. Wenn der Bildhauer Gestalten halb Jungfrauen und halb Fische schafft, auf ihren Häuptern Becken von Karfunkel anbringt und aus diesen Lilienstengel hervortreten läßt, so sind dabey schöne sinnliche Formen möglich, der Gedanke kann wohl noch überdies zart seyn, und so gefällt uns das Ganze, aber, wenn wir diese Arabeske nicht beschrieben, sondern als ein geschriebenes Gedicht vor uns sehen, so sträubt sich unsere Empfindung gegen diese zwecklose Fremdartigkeit. Man kann, glaube ich, mit Recht sagen: Die bildende Kunst wird die wahre und hohe Mystik nie erreichen, aber diese hinwiederum steigt nicht bis zur symbolischen Darstellung der bildenden Kunst herab.

§. 142.

§. 142.

Das sogenannte Stillleben in der Mahlerey umfaßt eigentlich sehr viel. So zählt man die ruhige, unbewegte Landschaft hierher, so auch das Küchenstück, den Zusammentrag von Lebensmitteln aller Art, wenn an dem Bilde nicht zugleich eine Handlung dargestellt ist. Allein die Landschaft steht höher, sie spricht eine mannigfaltigere Schönheit aus. Die Landschaft daher rechne ich nicht zum Stillleben. Die andere Art der Bilder, auf denen man oft nur Gefäße und Geräthschaften, Wildpret u. dergl. Dinge und vielleicht eine lüsterne Katze, oder einen Hund dabey dargestellt findet, gewinnen gegen die Blumenstücke nur durch die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, und können nur durch die treueste Nachahmung der Natur einen hohen Werth erlangen, nehmlich einen technischen, keinen geistigen.

§. 143.

Die unbewohnte Landschaft, weil sie uns nur den Eindruck des göttlichen Geistes durch seine Werke in der unbelebten Natur darstellt, nenne ich die reine Landschaft. Jede andere, auf welcher belebte Geschöpfe sich zeigen und der Fleiß der Menschen, nenne ich die gemischte, 1) weil es sich uns im Anblick ihrer bey weitem mehr aufdrängt, wie der Mensch Herrscher auf Erden ist, als, daß auch er Gottes Werk ist, 2) weil uns der mimische Ausdruck des abgebildeten

Thieres

Thieres und Menschen, 3) weil uns die Spur des menschlichen Fleißes sogleich auf dem Bilde anzieht, wie den Wanderer in menschenleeren Gegenden. Es ist kaum möglich, ein solches Bild scharf anzublicken, ohne die große Verschiedenheit zwischen dem Ausdruck des ruhigen Geistes in der Landschaft und dem mimischen Ausdrucke eines Thieres und Menschen mit Schmerz und Wonne zugleich zu empfinden. Aber eine nur ruhige, menschenleere Landschaft ist darum noch keine Wildniß. In der Darstellung der letztern erscheint die sonst ruhige, leblose Natur gleichsam im Zwiespalt mit sich selbst. Der herabhängende Felsen drohet Einsturz, oder die sich gegen einander lehnenden Felsen sind die Bürgen einer frühern Erd-Erschütterung. Die Bäume, vom Winde beschädigt, gebrochen, sinken über einander u. s. w. So entsteht Wildniß, entsteht die wilde, erhabene Landschaft. Salvator Rosa mahlte diese, Ruysdaal jene sehr gern.

Das Landschaftsbild wiederum läßt sich darnach abtheilen, ob es nur den Reichthum eines kleinen eingeschränkten Raumes mit allen seinen Einzelheiten darstellt, oder ob es uns die ferne Aussicht und alles in großen Massen, ohne Ausführlichkeit der Einzelheiten gewährt, welche nur eine Folge der mehreren Nähe der Gegenstände und der verständigen Beurtheilung derselben seyn kann. Diese Spezialität bey Gemählden der Aussicht zu vermeiden, ist fast noch schwieriger, als die strenge Ausführung bey nahen Gegenständen zu bewerkstelligen. Gar zu leicht mischt sich der Verstand

stand in die Darstellung dieser Bilder und bringt eine Ausführung und Deutlichkeit gerade da an, wo sie gegen die Wahrheit der Empfindung streitet. Wenn Jemand z. B. ein entferntes Haus zeichnet und die Fenster desselben sieht, so wird er sich leicht denken können, wie die einzelnen Theile dieser Fenster aussehen, und leicht macht er alsdann auf seinem Bilde zu deutlich, was in der Natur nur dunkel angedeutet erscheint.

Ohnfehlbar ist es das Bild der Aussicht, welches am meisten der romantischen Schönheit zugehört. Im Grunde ist die Aussicht zu jeder Lichtzeit romantisch zu nennen, aber am meisten fühlen wir das Romantische darin in der Morgen- und Abend-Landschaft, welche die Augenblicke eines Lichtwechsels darstellen, ähnlich dem höchsten Punkte einer Handlung, welchem nun eine große Veränderung folgen wird. Der Augenblick des Sonnen-Auf- oder Unterganges ist in der Landschaft eben das, was Göthe, in dessen Propyläen, erkennt an dem Augenblicke, in welchem die Gruppe des Laokoon dargestellt ist.

Das ruhige Seestück wirkt auf ähnliche Weise, wirkt zu jeder Lichtzeit romantisch auf uns, aber wohl eigentlich deshalb, weil es sich der Empfindung unwillkührlich aufdringt, daß wir hier ein Element vor uns sehen, welches vertilgend uns gegenüber steht; ein Element, auf dem wir nicht heymathlich werden können, wenn es gleich die menschliche Kraft dahin gebracht hat, daß wir darüber hineilen als kühne Schiffer.

Das

Das Romantische läge also bey diesen Bildern in der Verborgenheit des das Ganze durchdringenden, in das Ganze sich verhüllenden Gedankens, der aber nicht erst als Gedanke ausgesprochen wird, um empfunden zu werden. Die Verborgenheit eben ist es, die auf die Empfindung wirkt, nicht der Gedanke. (S. §. 56.) Wenn wir nun das erzürnte Meer sehen, wie es gegen die Klippen anstäubt und kämpft, so vereinigen sich erhabene und romantische Schönheit in dem Bilde. Erblicken wir nun noch außerdem ein Schiff in diesem Kampfe, so erregt dies das Mitleid für die auf ihm befindlichen Menschen, und sehen wir sogar das gestrandete Schiff und die mit dem Elemente ringenden, hülflosen Menschen, so wird die Landschaft selbst immer mehr und mehr nur Mittel werden, eine romantisch-tragische Situation zu enthüllen. Sehen wir endlich, wie die Unerschrockenheit des Menschen, wie sein Heldenmuth, alles Schicksal nicht fürchtend, mit der Rettung der Unglücklichen beschäftigt ist, so hört das Bild ganz auf Landschafts-Gemählde zu seyn, und wird die Darstellung einer tragischen Szene, aber es ist eine solche Darstellung mehr Schilderung des Heldengedichts, als eigentliche Tragödie.

So also kann die Staffage den ganzen Karakter des Landschafts-Bildes verändern. Bilder dieser Art stehen allerdings höher, als das eigentliche Thierstück. Aber da sie Doppeltes wollen, so stelle ich sie weder dem historischen Bilde, noch der reinen Landschaft an innerem Werthe gleich. Der Landschaftsmahler ist am

meisten

meisten ein epischer und lyrischer Dichter, dagegen der historische Mahler ein dramatischer Dichter genannt werden kann, und zwischen ihnen steht der Thierkarakter-Mahler innen. Jene Landschaften sind einer zahllosen Verschmelzung der poetischen Karaktere fähig. Es ließen sich hiervon Beyspiele in Menge anführen, wie sich bald die Landschaft als reine Idylle, bald als Idylle und Romanze, bald als heiteres Epos, bald als tragisches kund thut. Indeß hebe ich hier noch eine Idee eines noch lebenden Mahlers, meines Freundes Tischbein in Eutin, aus. Er stellte einen schönen, felsigen Hügel dar, und unter ihm eine Höhle. Oben schlummert der Hirt, und sein Hund zu seinen Füßen, um ihn her ruhen und grasen die Schafe und Lämmer, und unten aus der Höhle hervor tritt ein blutgieriger Tiger sich die reiche Beute beschauend. Wer fühlt in diesem Bilde nicht das Idyllische und Tragische zugleich ausgedrückt? Solche Stücke schweben höher als die Landschaft, höher als das Thierstück, und viel höher als Darstellungen der Dörfer, Städte, Jahrmärkte, Schenken u. s. w., deren die niederländische Schule so viele aufzuweisen hat. Jene Bilder sind schon in der Skizze von hohem, innerm Werthe, diese Bilder hingegen bedürfen des technischen Werths einer vollendeten Ausführung.

Die berühmtesten Meister in den verschiedenen Zweigen der Landschafts-, Blumen- und Küchenstück-Mahlerey zu nennen, gehört nicht hierher. Jedes Künstler-Lexikon giebt hierüber Nachweisung.

§. 144.

§. 144.

Wer wollte es bestreiten, daß die Natur die reizendsten Gegenden und Aussichten gewährt? Wenn man ein Landschaftsgemählde, oder eine Landschaftszeichnung betrachtet, so spricht etwas in ihnen es sogleich aus, ob sie nach der Natur aufgenommen, oder der Phantasie des Künstlers entsprungen sind. Wie man an einem Portrait, daß es Aehnlichkeit mit dem Originale haben müsse, beym ersten Anblicke findet, ohne das Original selbst zu kennen, so auch die Aehnlichkeit des Landschafts-Gemähldes mit der Natur, welcher es entlehnt worden ist. Nicht etwa durch die genauere Ausführung der Theile thut sich jene Portrait-Aehnlichkeit der Landschaft kund, sondern es spricht eine minder individuelle Regel aus ihm, eine Regel, welche von der Regel der menschlichen Phantasie sich eben durch das menschlich Geistige mit seinen Eigenthümlichkeiten unterscheidet. Die Regel, nach welcher der ideale Landschafts-Mahler arbeitet, ist eine menschliche, die Maxime gleichsam, aus einem umfassenden, jedoch menschlichen Prinzipe entsprungen. Darum vermag der ideale Landschafts-Mahler sein Ideal, das Rein-Schöne, nie zur Höhe der Schönheit des Universums, wohl aber über die Schönheit anderer Theile des Universums zu erheben, und so kann man zwar nicht sagen, daß jede aus der Idee geschöpfte Landschaft schöner, als die nachgeahmte sey, aber mit vollem Rechte kann man sagen: Die schönste aus der Idee geschöpfte Landschaft kann die schönste Landschaft der wirklichen Natur übertreffen, denn dem

Menschen ward das höchste Ideal hienieden in die Brust gelegt. Das ideale Bild ist das reine und höchste menschliche Werk zugleich. Die ideale Landschafts-Mahlerey soll nicht nach Fremdartigkeit haschen, soll nicht ihre Werke wie Arabesken entstehen lassen, allein sie soll von der Natur nur Wahrheit der Einzelheiten als Regeln schöpfen und die kühne Idee des Ganzen aus dem Künstler-Geiste hervorrufen. Hier wird sie sodann Kontraste aufstellen, kühner als sie in der wirklichen Landschaft vorzukommen pflegen, Harmonien, die wir völlig geschlossen im Bilde erkennen. Wenn der Mahler Gebirgs-Formationen, Pflanzen, Thiere und Menschen aus verschiedenen Klimaten neben einander stellt, so empfindet man dabey das Auseinander in der Grundidee, denn das Eigenthümliche eines jeden Klima's ist in der Eigenthümlichkeit der Naturerzeugnisse eines jeden Klima's ausgedrückt.

§. 145.

In der Landschaft bilden Vorder- Mittel- und Hinter-Grund ein harmonisches Ganze, und es ist Gesetz dieser Harmonie, daß nichts in dem Bilde das übrige niederschlage und unbedeutend mache. Das Bild empfängt sogleich einen einseitigen Karakter, wenn ein Gegenstand, eine Parthie auf dem Bilde ist, welche die übrigen für außerwesentlich erklärt. Hierdurch ist nicht gesagt, daß jeder Theil der Landschaft gleich schön seyn solle. Kontraste sind unentbehrlich, und eben wenn

Theile

Theile unter dem allgemeinen Gesetze der Harmonie kontrastiren, dann ist keiner unbedeutend, oder außerwesentlich. Es kann vielleicht alles auf dem Bilde dahin streben, durch den Kontrast mit einer Parthie desselben diese zu heben, und dies soll seyn; wenn aber etwas sich auf dem Bilde befindet, was einem zweyten Bilde anzugehören scheint, vielleicht eine Landschaft für sich bildet, so hört das Ganze auf, Einheit zu seyn. Der Mahler daher, welcher eine Landschaft nach der Natur aufnimmt, hat schon in der Wahl seines Standpunktes darauf zu sehen, daß er durch den Umfang seines Bildes nicht verleitet werde, Gegenstände aufzunehmen, welche einem neuen Bilde anzugehören scheinen. Wenn man z. B. von einem Berge herab das Rundgemählde betrachtet, so ist die Aussicht reich zu nennen, daferne sie uns zwingt, diesen ganzen Kreis in noch mehrere Theile zu theilen, als außerdem nach den Gesetzen der Perspektife nöthig wäre. In einer reichen Gegend theilt sich für uns alles in einzelne Bilder (wiewohl das Ganze in voller Harmonie steht,) schon nach den verschiedenen Karakteren der einzelnen Parthieen. Dieser Karaktere der Gruppen sind in einer reichen Aussicht so viele und sie sind so bestimmt ausgedrückt, daß sie, wenn sie auch in dem großen Ganzen Harmonie bewähren, doch auf dem begrenzten Bilde innerhalb eines Rahmen entweder, sobald man eine oder einige, die zusammen gehören, trennt, zu lebhaft die Fortsetzung begehren, das heißt, das Bild selbst mehr als Fragment, anstatt als Ganzes karakterisiren, oder, wenn man von

ihnen zwey oder mehrere auf ein Blatt nimmt, die keinen speziellen Zusammenhang haben, zwey Bilder auf einem bilden. Das Rundgemählde gewährt einen ganz eigenthümlichen, reichen Genuß, und soll es zu einem wahrhaft hohen Kunstwerke erhoben werden, so sollte es nur solche Aussichten darstellen, die zu reich sind, als daß sie auf einzelnen Bildern dargestellt werden können, ohne in zu viele Blätter zu zerfallen.

§ 146.

Die Schönheit der einzelnen Theile der Landschaft, z. B. des Baumes, Berges, Stromes, Weyhers u. s. w. ist nach Graden verschieden durch die Mannigfaltigkeit der daran erkennbaren Formen, und ist verschieden nach den Foderungen der verschiedenen Kathegorien, unter gleichen Gesetzen, als nach welchen auch die stereometrischen Figuren zu beurtheilen sind. Der hohle und verkrüppelte Baumstamm ist nicht häßlich zu nennen, aber seine Schönheit ist mit der eines Trapezoiden vergleichbar, die Schönheit des schlank aufgewachsenen Baumes hingegen ist der eines Zylinders zu vergleichen, und so lassen sich wiederum die Formen der Wipfel, jeder als ein Ganzes betrachtet, auf ähnliche Weise beurtheilen. Dies ist auch der Grund, warum ich Schelling nicht beystimme, wenn er in seiner schon öfter gedachten Rede sagt: "Im Heldengedichte der Natur und Geschichte wird das, was für sich nicht schön ist, durch „die Harmonie schön." Ich möchte dem entgegensetzen:

die

die Natur bringt nichts Häßliches hervor, mithin nur Schönes, aber nach Graden und Arten verschieden. Dagegen stimme ich Schelling völlig bey und wende seine Worte auf das Bild der Landschaft an, wenn er, jenen Satz erläuternd hinzusetzt: "Wo das Ganze aus „einer Vielheit entsteht, soll das Einzelne ihm unter„worfen seyn. In einem solchen Werke müssen daher „Abstuffungen der Schönheit beobachtet werden"; und zwar, setze ich hinzu, nicht damit die im Mittelpunkte konzentrirte Schönheit sichtbar werde, denn die Schönheit läßt sich nicht auf einen Punkt konzentriren, sondern damit die Harmonie des Ganzen den Karakter der einen oder andern Kathegorie der Schönheit, und einen mehrern oder mindern Grad der Schönheit empfange.

§. 147.

Der Thierstücke giebt es zweyerley Arten. Entweder wird das Thier dargestellt, um die Schönheit der Gattung darzuthun, zu welcher es gehört, und es soll uns sein Daseyn nur dargestellt werden, wie zum Behuf eines Systems der Naturgeschichte, oder die Karakteristik der Thiere ist der Zweck des Thier-Mahlers. Im ersten Falle entstehen Bilder, die dennoch von höherem, innerm Werthe als die Abbildung der einzelnen Blume und Staude sind, denn sie sind Darstellungen des Lebens. Diese Bilder nehmen jedoch ebenfalls am meisten durch die Wahrheit und Ausführlichkeit der Darstellung für sich ein. Jedoch, da an thierischen Körpern die, ihrer Gestalt zum Grunde lie-

gende Schönheit stereometrischer Figuren eine mannigfaltigere und verborgenere ist, als an den Pflanzen und Stauden, so ist schon die einzelne Gestalt des Thieres einer Darstellung in sehr verschiedenen und hohen Graden der Schönheit fähig. Dies ist mit ein Grund, um dessen willen sogar die Plastik diese Gegenstände ergreift und darstellt. So z. B. den Löwen, das Pferd, die Schlange, den Stier, den Widder u. s. w. So sehr wir die Darstellung des einzelnen Thieres billigen, so wenig befriedigt uns die Darstellung vieler Thiere ohne Handlung und gegenseitige Beziehung. So z. B. wirkt die Abbildung des Paradieses, in welchem die Thiere alle höchst ruhig und friedlich neben einander erscheinen, gar nicht auf uns.

Das höhere Thierstück ist das Thier-Karakter-Stück, und auch hier sind wiederum Stufen der Vollendung des Schönen schon in der Idee begründet. So wird der Anblick zweyer Stiere, einander gegenüber und zum Kampfe bereit, oder in der ersten Anstrengung des Kampfes, uns mehr befriedigen und edler erscheinen, als wenn wir sie mit scheuslichen Wunden bedeckt, nun ermatten, oder in dem zügellosesten Aufruhr ihres Instinkts erblicken. Bey Darstellungen der letzten Art, z. B. der Jagdstücke, kann man nur die anatomische und mimische Wahrheit bewundern, aber die Grund-Idee des Ganzen selbst ist minder schön, als sie es seyn würde, wenn der Instinkt noch in edlern, gemäßigten Schranken, wie von einem höhern Geiste gezügelt, dargestellt wäre.

Das

Das Thierstück bedarf nur einer Gruppe. Alles, was nicht mit dieser in Verbindung steht, stört die Harmonie des Ganzen. Das Thierstück fodert daher nur Hintergrund, um den Ort der Handlung zu bezeichnen, und je untergeordneter der Hintergrund ist, desto vortheilhafter wirkt er auf die Hauptgruppe, zu welcher überall der Blick des Beschauers geleitet werden soll.

§. 148.

Das Jagdstück, welches eine Heerde heißhungriger Hunde und eine Menge flüchtiger Jäger darstellt, wie sie einen Hirsch erlegen, kann, bey aller Wahrheit der Darstellung, kein inniges, edles Interesse für sich erwecken. Die Gestalten der Jäger erscheinen hier in mehr als einer Hinsicht untergeordnet. Nicht also dadurch wird das Bild höher, daß auch Menschen auf ihm abgebildet sind, sondern die Menschen selbst sollen durch das, was sie thun, uns anziehen. Wenn wir den Menschen im Kampfe mit dem Thiere erblicken, und nun alles auf den Heldenmuth, auf die Gewandtheit und Kraft des Menschen hindeutet, dann erst erregt das Bild eine höhere, gemein-tragische Empfindung. Darstellungen der Jagd der Wilden sind daher von tieferer Bedeutung, als die der unsrigen. Schon die Ueberlegenheit des Menschen durch das Schießgewehr schwächt den Eindruck des modernen Jagdstücks, der Mensch im Kampfe mit Thieren dargestellt, ohne diese Ueberlegenheit der Waffen, kann für das Bild ein wahrhaft epi-

scher Gegenstand werden. Die beliebten Kupferstiche, auf welchen die Jagdpartheien englischer Lords abgebildet sind, machen auf mich bey der nettesten Behandlung wenig Eindruck.

§. 149.

Wenn wir nun vom Thierstücke noch eine Stuffe dadurch höher treten, daß wir die menschlichen Karaktere abbilden, so treffen wir auf dreyerley Darstellungen:

1) Auf die Darstellung der gemeinen Menschen-Natur, der Menschen im gewöhnlichen Umgange, z. B. Szenen aus Bauerhäusern und aus dem Hirten-Leben, ernsten oder heitern Inhalts. Diese Bilder gewinnen durch die Wahrheit der Darstellung.

2) Auf die Darstellung der entzügelten Leidenschaften. Hierher gehört z. B. das Bataillen-Stück, auf welchem es überall lebt, auf welchem Vorder- Mittel- und Hintergrund in der innigsten Verbindung stehen, und alles in ihnen gegenseitig bedeutend ist. Der Bataillen-Mahler z. B. vereint in sich die Gesetze des Landschafts- und Historien-Mahlers. Das Bataillen-Stück ist die wildeste, verwickeltste Situation der Tragödie.

3) Die dritte Darstellung ist das Portrait im edeln Sinne des Worts. Hier soll die sinnliche und geistige Individualität des Menschen ausgedrückt

gedrückt werden. Der Portrait-Mahler, welcher allen Foderungen entspricht, die man an ihn machen kann, steht ohnfehlbar höher, als man ihn gemeiniglich zu setzen pflegt. Allerdings fodert sein Bild noch immer eine sehr strenge, äußere Wahrheit, an welche sich die innere anknüpft, allein erbringt, wenn er vollendend darstellt, in seinem Bilde zur Harmonie, was das ganze Leben des Portraitirten durch viele Kontraste bewährt, das Verhältniß nähmlich der Anlagen und Kräfte und ihre besondern Richtungen. Das Portrait kann des Hintergrundes und der Mannigfaltigkeit der Nebendinge nicht allein entbehren, sondern diese und jene werden sogar störend für das hohe Portrait.

§. 150.

Aber höher noch als das Portrait steht das historische Bild. Hier ordnen sich äußere Wahrheit und Schönheit ganz der innern Wahrheit und Schönheit unter. Die Karakteristik wird im historischen Bilde durch die Situation bestimmt. Daher kann man historische Bilder, welche ungleich mehr Portraits sind, nicht billigen, denn das Portrait mit seiner Spezialität dringt eben so, von der poetischen Grund-Idee sich trennend, hervor, wie sich die nach der Natur aufgenommene Landschaft von der nur aus der Phantasie geschöpften unterscheidet. Ist das Portrait ähnlich, so bemerkt diese Wahrheit selbst der, der das Bild nicht mit dem Ori-

ginale vergleichen kann. Im historischen Bilde soll die poetische Grund-Idee, sie sey tragisch oder komisch, erhaben oder naif u. s. w., durch die verschiedenen Individualitäten der dargestellten Personen und durch deren Verhältniß zur Situation entwickelt werden.

Das historische Bild bedarf, wie das Thierstück, des Hintergrundes und der Umgebungen der Natur nur gerade um deswillen, damit der Ort der Handlung im allgemeinen bezeichnet werde. Jede vollkommene Ausführung in dieser Rücksicht ist nachtheilig, stört den Eindruck, den das Bild bezweckt. Auch bey dem historischen Bilde geht die Versinnlichung des inneren Lebens vorzüglich aus der Wahl des Augenblicks der Handlung hervor, und die Momente der Situation, welchen ein noch heftigerer, nehmlich der folgt, welcher entschieden *hat*, sind die lebendigsten.

Im historischen Bilde verlangen wir die poetische Grundidee des Ganzen ausgedrückt in den verschiedenen Individualitäten, hieß es oben. Wie wird, so fragen wir uns, jede Gestalt auf dem Bilde ihrer Individualität nach empfinden müssen bey der gemeinschaftlichen Handlung? Jene Individualität des Ausdrucks führt die innere Mannigfaltigkeit des Bildes herbey. Jede Gestalt des historischen Bildes muß *bedeutend* seyn und *keine überflüssig*. Wie in der hohen Tragödie jede für den Fortgang der Fabel und Handlung überflüssige stört, so auch auf dem historischen Bilde. Hiergegen fehlten nicht selten die größten Mahler, und besonders bey Darstellungen solcher Situationen, die eine

ein-

einfache Tiefe der Empfindung in sich tragen. Um dem Bilde sodann auch äußeres Leben zu geben, führten sie eine Menge überflüssiger oder entbehrlicher Gestalten hinzu. Namentlich findet man Volkshaufen als Ausfüllungen benutzt, und hierbey in mehrerer Hinsicht gefehlt. Einige vergaßen nehmlich, daß ein versammelter Volkshaufe, als immer eine zusammengedrängte Gewalt, nothwendig sehr bedeutend auf den Handelnden wirken muß. Andere stellten das Volk nur als einen neugierigen und untheilnehmenden Zuschauer dar. Noch andere erlaubten sich wohl gar, um diesen Fehler zu vermeiden, im Volke kleine Szenen, ganz getrennt und wohl gar im Widerspruche mit der Hauptgruppe und Grundidee, abzubilden.

Zeichnet sich die modernste, historische Mahlerey durch etwas nachtheilig aus, so besteht es unter andern auch darin, daß sie den Bildern zu viel äußeres Leben durch überflüssige Gestalten giebt, und daß sie mehr wilde, als ruhige und einfach-erhabene Situationen wählt.

In der dramatischen Kunst fühlen wir bereits, daß der Anblick des Mordens und Sterbens nicht das Schönste gewährt, in der bildenden Kunst aber sind wir so weit noch nicht. Wir sehen noch viele Blutende, Sterbende und Todte auf unsern Bildern.

§. 150.

Das Höchste der bildenden Kunst wird erreicht durch die Darstellung des Göttlichen, nehmlich in so fern dies ohne-

ohnehin nicht im strengen Sinne gelten kann, weil von Abbildung die Rede ist, durch die höchste und ruhige Schönheit der menschlichen Gestalt. Hier zeigt sich die Bildhauerkunst der Mahlerey überlegen. Apoll Belvedere wird als Gemählde nie das vollendete, hohe Werk seyn, welches er doch, in Marmor gehauen, ist.

In diesen Darstellungen bedarf es nur der Andeutung der äußern Wahrheit, denn sie erliegt ohnehin der innern, und die äußere Schönheit erhebt sich mit voller Freyheit zu ihrem Ideale, wo sie die Kathegorieen am klarsten ausspricht, und im vollkommenen Einklang mit der innern Schönheit steht. Die Schönheit des menschlichen Körpers wurde in diesem höchsten Sinne des Bildes schon frühe nach vier verschiedenen Proportionen beurtheilt. Mich dünkt, diese verschiedenen Proportionen selbst gingen nur aus der Wahrnehmung der verschiedenen Kathegorieen der Schönheit hervor. Man nannte die athenische Proportion fest und kräftig, und sie ist das rein Erhabene; die korinthische nannte man weich, und sie ist das naif Schöne, der rhodischen maaß man Zartheit und Anmuth bey, und sie ist das zarte Schöne, und endlich sagte man: die syciconische sey groß und einfach, diese deutet auf das kolossale Schöne.

§. 151.

Die höhere Allegorie, z. B. der heydnischen Götter, ergreift nur erst durch den Gedanken die Empfindung.

Die

Die Allegorie bedarf bey weitem mehr einer verständigen Erklärung, als selbst das historische Bild, in welchem man, wenn es ist, was es seyn soll, den Sinn der Handlung gewiß erkennt, träfe man auch nicht sogleich die historischen Nahmen der Personen.

Noch mehr aus dem Gebiete der Kunst durch und für die Empfindung tritt die Kunst des Bildes heraus und zur Kunst durch und für den Verstand hinüber in der Travestie und im satyrischen Bilde. Hier steht noch immer oben an die hohe Karrikatur. Dieser folgt die äsopische Fabel. So dann kommt die Karrikatur des Schönen, oder das Zierliche, und endlich die Travestie. Die bildende Kunst, wenn sie nicht Lächerliches, sondern Komisches darstellen will, was ganz ein anderes ist, als wenn sie komisch wird, ohne es zu wollen, kann zu keinem andern Komischen als dem des Gedankens gelangen, und doch wird sie die Dichtkunst in dieser Rücksicht nie erreichen. Ich bekenne, daß für mich Lichtenberg's Beschreibungen der Hogarthschen Kupfer einen höhern Werth als die Kupferstiche selbst besitzen. In der Phantasie erregen Lichtenberg's Beschreibungen eine reinere Harmonie, als eben derselbe Gedanke, auf dem Bilde angeschaut. Das Bild ist mit heterogenen Einzelheiten angefüllt, die nur der Verstand, nicht die Empfindung zur ruhigen Einheit zurückführen kann.

§. 152.

§. 152.

Als Grundgesetze für die bildende Kunst überhaupt nenne ich folgende:

1) Auch bey der lebhaftesten Stellung der Gestalt muß sich eine innere Festigkeit, muß sich ein Stützungspunkt zeigen. Daher z. B. sehen wir nur Gottheiten und Geister gern als schwebende Gestalten dargestellt. Die Verklärung, das unsterbliche Bild Raphaels, würde noch gewonnnen haben, wie mich dünkt, wenn er den Gestalten des Moses und Elias Stützungspunkte, sey es auch nur an kleinem, leichtem Gewölke gegeben hätte. Hierdurch würde das Göttliche des Christus, als der frey schwebenden, in sich kräftigen Gestalt, äußerlich noch mehr hervorgehoben worden seyn. Mich dünkt, dies fühlend, ließ der hohe Künstler den Christus höher als jene schweben, und gab dem Schweben dieser beyden Gestalten selbst etwas gespanntere, minder ruhige und minder edle Wendungen, als dem des Christus.

2) In jeder Gruppe sey ein innerer und äußerer Zusammenhang, damit nicht zwey Bilder auf einem entstehen. Hiergegen sündigte unser großer Albrecht Dürer nicht selten.

3) Aber der Zusammenhang sey kein Zusammenfließen, so, daß man die einzelnen Theile nicht mehr gehörig sondern könne. Will man diesen Fehler und auch den der zu großen Sonderung zugleich wahrnehmen, so betrachte man unter andern ein Bild von Rubens: Saulus auf dem Wege nach Ephesus.

§. 153.

§. 153.

Will man den technischen Werth eines Werks der bildenden Kunst näher beurtheilen, dann muß man sich mit den einzelnen Künsten selbst näher bekannt machen. Unter den Künsten des Bildes, welche nur auf der Fläche ihr Werk hervorbringen, nannte ich zuerst

I) die Zeichenkunst. Sie ist schon früher und mit Recht die Kunst des Umrisses genannt worden, allein man muß das Wort Umriß alsdann in einer weitern Bedeutung, als der gewöhnlichen, nehmen. Um nicht von den Künstlern selbst mißverstanden zu werden, nehme ich lieber, wie man sonst auch gethan, dreyerley Zeichnung an:

a) Die Zeichnung des Umrisses, welche nur die Grenzen der Theile angiebt. Sie wird bald mit dem Bleistift, bald mit der Feder und ähnlichen Werkzeugen vollbracht. Man würde sehr irren, wenn man glaubte, daß solche Umrisse das Leichteste in der Zeichenkunst wären. Im Gegentheil läßt sich sagen, sie setzen die höchste Abstraktion des Künstlers voraus. Der Künstler muß das ausgeführte Gemählde in allen Theilen desselben lebendig vor seiner Phantasie haben, um einen vollkommenen Umriß gewähren zu können. Umrisse, welche selbst schon eine Täuschung der Rundung andeuten, sind vielleicht das schwierigste der bildenden Kunst, sind die Grundlage der klaren Anschauung des Künstlers. In dem Umrisse verräth sich zugleich die Sicherheit des Künstlers. Wer je nach Statuen des Alterthums gezeichnet hat, weiß, welche Mannigfaltigkeit

in

in dem Umrisse liegt. Fehlt diese, sind Beugungen des Umrisses zusammengezogen, ist z. B. eine Beugung einwärts weggelassen, oder in eine Beugung auswärts verwandelt worden, so wird der Umriß mager genannt. Um dies zu fühlen darf man nur elegante Kupferstiche, wie sie in Paris und London von mittlern Talenten in Menge gefertigt werden, besonders Köpfe, Leiber und und Hände betrachten, und mit Zeichnungen großer Meister der vergangenen Zeit vergleichen. Ist die Linie des Apelles, auf dem Bilde des Protogenes zu Rhodus, durch etwas zu erklären, so dünkt mich sey es dadurch, daß Apelles in dem Umriß die schönste Mannigfaltigkeit, ohne übermäßige Andeutung derselben, hervorbrachte.

b) Die zweyte Art der Zeichnung nenne ich Schattenzeichnung. Sie wird sowohl trocken mit Kreide, Röthel u. s. w. als auch naß mit Tusche, Sepia u. s. w. bewerkstelligt. Der Zweck dieser Zeichnung ist: die Rundung mit dem Umrisse zu vereinen.

Hier nenne ich folgende Manieren für die Zeichnung mit trockenen Stoffen:

1) Die reine Strich-Zeichnung. Der Schatten wird durch Striche hervorgebracht, wie er mit der Richtung der einzelnen Theile eines Körpers übereinstimmt, wodurch sie einer totalen Verbergung des Untergrundes des Papiers gar nicht bedarf. Unbezweifelt ist dies die Manier, welche den Meister bewährt. Sie leistet mit wenigem sehr viel und entwickelt die volle Kraft der Phantasie. Auch ist

sie

sie von den größten Zeichnern angewendet worden, wenn das Werk als Zeichnung von hohem Werthe seyn sollte.

2) Die Wisch- und Punktier-Manier. Sie ist weich und zart und das Bild entsteht schnell. Sie strebt mehr darnach, die Zeichnung mit nassen Stoffen und, wie diese, die Mahlerey dadurch nachzuahmen, daß sie die Grundfläche nur als höchstes Licht durchschimmern läßt. Diese Manier füllt den Untergrund vollkommen aus.

c) Die dritte Art nenne ich die Lichtzeichnung. Hier dient ein dunkler Grund zur Mitteltinte, und mit weißer Kreide werden die Lichter in steigendem Verhältnisse aufgesetzt, die tiefsten Schatten aber werden mit schwarzer Kreide hinzugefügt. Durch diese Art entsteht die Zeichnung am schnellsten, daher dient sie auch vorzüglich zum Aufreißen der Idee, zum Skizziren. Sie erreicht von aller Zeichnung am meisten die Rundung. Ich gebe ihr nur Einen Vorzug, den nehmlich, daß sie, indem der Künstler vorzüglich die Verschiedenheit des Lichts durch sie aufzusuchen genöthigt ist, seine Phantasie und sein Auge noch mehr, als die Schattenzeichnung, schärft, daß sie den Zeichner mehr als jede andere Manier plastisch macht und ihn Perspektive sogar empfinden lehrt, noch ehe er sie näher kennt.

Zeichnungen in Tusche und Sepia nähern sich von allen Zeichnungen den Gemählden am meisten, weil sie

den Grund noch mehr, als selbst Bleistift- und Kreidezeichnungen, ausfüllen.

Verräth sich die Eigenthümlichkeit eines Künstlers durch irgend etwas sehr auffallend, so ist es durch die gezeichnete Skizze. In dem Gemählde, was er oft beschaut und mit verschiedener Stimmung des Gemüths und allmählig immer mehr mit Reflexion, drücken sich die Gluth seiner Phantasie und die Hindernisse in ihm so lebendig und ungezwungen nicht aus, als in der gezeichneten Skizze. Hier, in der Skizze, zeigt sich 1) die Festigkeit seiner Hand, 2) ob er seine Idee sogleich vollkommen vor sich sah, oder ob beym Entwurfe sich die Idee des Ganzen erst noch näher entwickelte. 3) Ob er überhaupt mehr Mahler als Zeichner ist, denn wie es Bildhauer giebt die nur wenig zeichnen, weil sie zu plastisch denken, so auch giebt es Mahler, welche nur, indem sie die Theile wirklich bearbeiten, auch die Grenzen derselben, die Umrisse, richtig angeben, ohne diese als scheidende Linien zu denken, Mahler, die also ebenfalls mehr plastischen als zeichnenden Sinn haben.

§. 154.

Schatten und Licht werden in der Zeichnung durch schwarz und weiß, oder grau und weiß, u. s. w. also durch zwey Farben dargestellt. Die Uebergänge vom Lichte bis zum dunkeln Schatten sind auf jeder Zeichnung farbig zu nennen, nur ist die Abstufung selbst unter sich näher verwandt, als auf dem, aus vielen, verschiedenen Farben zusammengesetzten Gemählde.

Zeich-

Zeichnung ist auch der Kupferstich. Er setzt jedoch mehr Abstraktion des Künstlers voraus als die Zeichnung, denn nicht allein, daß er das, was im Abdruck rechts werden soll, links eingraben muß, wird auf der Platte der tiefste Schatten gerade das höchste Licht und die größte Tiefe zugleich.

Der illuminirte Kupferstich ist, wie vollendet auch immer, nur eine schwache Nachahmung des Gemähldes, die, wegen der darunter befindlichen Zeichnung aus einer Schattenfarbe mit ihren Uebergängen, der Wärme des Gemähldes, selbst des Gemähldes mit Saftfarben, nicht gleich kommt.

1) Den reinen Kupferstich, welcher mit dem Grabstichel die Zeichnung durch große, sich verlierende Striche von verschiedener Stärke nachahmt, setze ich am höchsten. Er verschmäht die vollkommene Ausfüllung des Untergrundes, haucht, wie jene Zeichnungsart, das Gebild gleichsam über dem Papier schwebend hin, ohne den Untergrund vollständig zum Körper des Gebildes zu machen, und borgt sich daher vom Untergrunde nur das Licht für sein leichtes Gebild, macht dieses gleichsam durchsichtig. Es ist bey dieser Manier allerdings auch die meiste Schwierigkeit zu überwinden. Die Striche sollen dem Laufe der Muskeln entsprechen, sollen rein und ununterbrochen mit fester Hand geführt seyn. Ein Fehler ist nur sehr schwer wieder gut zu machen, und das Gebild selbst setzt daher die größte Ausdauer von Seiten des Künstlersgeistes

voraus. Wir kennen viele Mahler, welche aus Unzufriedenheit mit den Kupferstechern selbst in Kupfer stachen, allein sie wählten dann schneller zur Vollendung führende Manieren. Hierher gehört:

2) Das Aetzen oder Radieren, wobey die Platte mit einem schwarzen Lacke überzogen ist, in welchen man alsdann leichter, als in das Kupfer gräbt. Sodann frißt Scheidewasser das Gebild in die Kupfertafel ein. Diese Manier vollbringt schnell und läßt sich mit einer hohen Korrektheit vereinigen.

3) Die sogenannte schwarze Kunst ist der gewischten Zeichnung am ähnlichsten, ist weich wie diese, aber entsteht gerade auf dem entgegengesetzten Wege. Die Platte für den Stich in schwarzer Kunst ist nehmlich, wenn sie der Kupferstecher bekommt, gerissen und im Zustande des tiefsten, ganz zusammen fließenden Schattens. Nun wird davon abgeschabt, wo es licht und lichter werden soll.

4) Aus dem Streben nach Weichheit, das in der neuern Zeit so ausnehmend nachtheilig sich in aller Kunst des Bildes erwiesen hat, entstand auch die Punktier-Manier mittelst der Rädchen, und die Manier in Aquatinta, wo nur bedeckt wird, was Licht bleiben soll.

Der Holzschnitt kann nur die Zeichnung durch Striche nachahmen, erreicht aber wegen des Materials, welches bearbeitet wird, nie die Schärfe und Reinlichkeit des Kupferstiches. Auch der Steindruck erreicht

die

die Schärfe und Klarheit des Kupferstiches bis jetzt noch nicht.

§. 155.

Zur ersten Abtheilung der ersten Klasse der Kunst des Bildes gehört auch die Mahlerey.

Werden Zeichnung und Kupferstich mit dem Gemählde verglichen, versteht sich, wenn beyde einen und denselben Gegenstand gleich darstellen, und zwar in gleichem Grade des Kunst-Werthes, so wird das Gemählde dennoch schöner genannt werden müssen, als der Kupferstich, weil das Gemählde durch die Farben größere Mannigfaltigkeit an sich trägt, welche nicht die Schönheit selbst, aber ihre Grade bestimmt. (§. 17.) Aber es kann auch Schatten und Licht der Zeichnung und des Kupferstiches, nicht unmittelbar verglichen mit Gemählden, eine hohe Farbentäuschung hervorbringen, jedoch nur durch solche den Untergrund ausfüllende Manieren, wodurch Lokaltinten hervorgebracht werden können. Wählt man solche Manieren, so sollte der Zweck allerdings Nachahmung der Mahlerey seyn, und wenn nicht ein wirklich weißer Gegenstand auf dem Bilde ist, so sollte das Hochlicht selbst nie das reine Papier zeigen, sondern der Künstler sollte mit der Anlage der Grundtinten beginnen und nun den Schatten hineinarbeiten. In Tusche z. B. läßt sich dies sehr schön bewerkstelligen, und auf Zeichnungen dieser Art, wenn sie die Nachahmung der Mahlerey bezwecken, kann man oft deutlich sich die Farben sagen des einen und andern

Gewandes, der Haut und der Haare. Wenigstens kann man sich sagen, welches nach der Zeichnung diese Farben seyn müßten, wenn das Ganze wirklich gemahlt werden sollte.

§. 156.

Je weniger wir dem Zeichner und Kupferstecher einen Fehler der Zeichnung verzeihen, desto weniger verzeihen wir auch dem Mahler ein mangelhaftes Kolorit. Der Mahler darf nicht gegen die Zeichnung sündigen, aber seine korrekteste Zeichnung ist eben die, welche man um des Kolorits willen als nicht auffallend bemerkt. Wo uns die Zeichnung des Gemähldes mehr als das Kolorit ins Auge fällt, ist das letztere hart. Wo die Zeichnung am Gemählde schwankend ist, was wir, leider jetzt nur allzuoft, als Manier des Zarten sehen, da ist das Kolorit zu verwaschen, zu duftig und unwahr.

Die Mahlerey grenzt an die Zeichnung durch die Mahlerey aus einer Farbe, z. B. durch das Mahlen mit Grau in Grau. Die Mahlerey ahmt hier die Zeichnung auf dunkelm Grunde mit zweyerley Kreide nach.

Alles Kolorit theile ich hiernächst, auf jede Art der darzustellenden Gegenstände bezogen, ein:

1) In das eintönige. Hier ist die Eintönigkeit nicht im strengsten Sinne des Worts zu nehmen. Das eintönige Kolorit ist keine Manier, wie die vorhergenannte Mahlerey des Grau in Grau, sondern

dern ich verstehe darunter die stets hervorwehende Haupthaltung einer Farbe, zu der die übrigen sich allerdings verhalten, wie zwey Töne eines Dreyklangs zum Haupttone desselben, oder wie die Akkorde eines musikalischen Ganzen sich zum Grundtone verhalten. Das eintönige Kolorit zeigt gleichsam eine Farbe, welche man dem Lichte ertheilte, das den Gegenstand beleuchtet. Wie z. B. alles ein gelbliches Ansehen bekömmt, wenn die Fenster des Zimmers gelblich sind, und dennoch die übrigen Farben, mit dem gelblichen Tone überzogen, erkannt werden, so auch ruht jener Grundton, jene Grundfarbe auf solchem Kolorit. In der Landschaft zeigt die Natur stets solche Grundtöne, und nur am auffallendsten Morgens, Mittags und Abends.

Auf diese Weise eignet man dem Guido Reni eine braune Manier und eine lichte zu. In der ersten waltet etwas Eintönigkeit des Kolorits vor. Er wollte sich, wenn man ihn nur nach seinen Werken beurtheilt, davon frey machen, er suchte seinen so kleinen Mangel darin, daß er sich alles zu schattig denke, und darum dachte er sich nun alles hell, so entstand die lichte Manier, die bisweilen, wenn seine Gemählde neben andern Gemählden guter Koloristen gesetzt werden, kalt ist bey aller Wärme und Hoheit des geistigen Ausdruckes.

2) Der Gegensatz des eintönigen Kolorits ist das **vieltönige**, was nur allzuleicht grell wird. Die-

ses Kolorit entsteht dadurch, daß der Mahler die verschiedensten Lokal = Farben, das sind solche, welche die Gegenstände chemisch an sich tragen, nicht durch Licht und Schatten bekommen, neben einander und in solche Beleuchtung stellt, welche die Lokal = Farben am meisten vorleuchten läßt. Grell werden sehr gern diejenigen Mahler, welche die Natur nicht zu Rathe ziehen. Dieses Kolorit sieht man in seiner Ausartung an den Gemählden der Chinesen, und diese verrathen eine kindische Gebehrdung der Kunst vorzüglich, denn Kinder sehen ein solches grelles Kolorit gern, weil sie das Geistige eines Gemähldes noch nicht erkennen. Nachfolger der Carracci geriethen aus dem feurigen Kolorit ihrer Meister nicht selten in ein vieltöniges Kolorit.

3) Das feurige Kolorit ist das dritte. Hier stehen lebhafte, aber nicht kontrastirende, sondern verwandte Lokal = Farben neben einander, und zwar so, daß sie selbst einen Grundton in sehr gemäßigtem Grade erzeugen. Dies ist eigentlich das Kolorit der Carracci, mit etwas röthlicher Grundhaltung.

4) Das milde Kolorit stellt die homogenen und milden, bald Schatten =, bald Licht = Farben, bald hellen, bald dunkeln Farben nebeneinander und kann so, wegen der Mildigkeit, bald ein hohes Licht, bald nur Hellung, bald sogar ein Helldunkel empfangen, so bildet sich das Kolorit des Raphael und des Titian, welche beyden Meister dennoch

sehr

sehr verschieden von einander sind selbst in der technischen Behandlung.

5) Das treue Kolorit. Hier dient einzig und allein die Natur zum Vorbilde. Dies ist das Kolorit der Niederländer, der alten Teutschen und einiger Italiener.

6) Das fremdartige Kolorit. Hier findet nur ein solches Verhältniß der Farben unter sich Statt, welches gefällt, welches Uebereinstimmung in sich trägt und in Vereinigung mit der Form der Gegenstände uns befriedigt, was aber mit der Wirklichkeit um uns her, mit der Natur gar keine Aehnlichkeit hat, keine äußere Wahrheit verräth.

§. 157.

Der Geschichts- und Portrait-Mahler hat außer dem, daß er den mimischen Ausdruck seiner Gestalten treu beobachten muß, auch noch die Karnation, die Darstellung des Fleisches und der Haut, und die Drapirung ganz besonders zu berücksichtigen.

Ich gebe von den verschiedenen Karnationen nur einige an, von denen alle andere bald mehr, bald weniger abweichen.

1) Die weiche Karnation verräth ein wässeriges Fleisch und eine starke, aber weiche Haut. Niederländischen Bauermädchen ward diese Karnation oft gegeben.

2) Eine spröde Karnation. Trocknes Fleisch und

trockne Haut. Bey dem Alter sogar schlotternde Haut und harte Muskel-Abschnitte, bisweilen bey jugendlichen Gestalten eine wie mit weißem Staube belegte Haut. Diese Karnation findet sich nur im Norden.

3) Die durchsichtige und zarte Karnation. Nicht viel Fleisch, aber gerundet, weißer Teint und durchsichtig.

4) Derb nenne ich die Karnation, wenn viel Fleisch und starke Haut, aber beydes nicht wässrig, sondern sehr fest und elastisch, und mit etwas dunkler, bräunlicher Hautfarbe verbunden ist.

5) Fest und klar ist die schönste, sowohl männliche, als weibliche Karnation und zwar in allen Altern. Eine schöne Karnation sollte von dieser wenig abweichen, wenn nicht die Abweichung durch den Karakter der darzustellenden Person bestimmt gefodert wird. Hier stehen Quantität und Spannkraft des Fleisches im Verhältniß des Gleichgewichts. Die Farbe der Haut ist nicht zu weiß und nicht zu durchsichtig. Diese Karnation zeigt sich an Raphaelischen Madonnen und Kindern vorzüglich schön. Wer diese Karnation dem Apollo und ähnlichen Gestalten giebt, mit dem kleinen Zusatz, daß sie männlich sey, wird nicht irren, wer sie aber einem Herkules gäbe, würde einen Widerspruch in sein Gemählde bringen, den kein Auge vertragen könnte. Hier wird derbe Karnation gefodert. So zeigt sich auch hier wieder, wie selbst die Verschiedenheit der

Kar-

Karnation mitwirkt, um an den Gestalten bald die eine, bald die andere Kathegorie der Schönheit hervorzubringen.

§. 158.

Die moderne Drapirung kann eigentlich nur gewinnnen durch Treue des Kolorits, denn auch der größte Künstler wird die Form, wird den Schnitt moderner Kleidungen nicht wahrhaft schön machen können. Mit dem Mantel der Griechen und Römer ging die schöne Kleidung verloren. In der Wahrheit der Darstellung der Kleidung aus dem Mittelalter zeichneten sich vorzüglich die niederländischen und teutschen Mahler, z. B. Rubens und Kranach vorzüglich aus, doch konnten italienische Meister es ihnen gleich thun, diese hingegen waren jenen überlegen in der antiken Drapirung. Diese antike Drapirung wirkt auf doppelte Weise:

1) Zeichnend, indem sie bald die scharfen Abschnitte und Erhöhungen des Körpers mäßigt und dennoch ahnen läßt, bald einzelne Theile des Körpers, gleichsam sie stützend, hervorhebt. Der Mantel der Alten gleicht einem Rahmen um die Gestalt her und wirkt so auf diese bald in reiner Uebereinstimmung der Linien seiner Falten, mit dem Körper bald als Kontrast. Die Drapirung wirkt aber auch auf die Gestalt, zu der sie gehört.

2) Mahlend, also durch die Farben. Wer könnte es bezweifeln, daß auch die Farben der Gewänder mit

der

der Farbe der verschiedenen Alter, mit der Fleisch-Farbe und Farbe der Haare, und so auch mit dem Temperamente, mit den verschiedenen Gemüthsstimmungen, Neigungen und Leidenschaften, die man bildlich Farben der Seele nennen könnte, übereinzustimmen und in Widerspruch mit ihnen zu stehen vermögen. Wie sich die Jugend lebhafte, das Alter stille Farben wählt, wie bey dem einen Volke diese, bey dem andern eine andere Farbe, Farbe der Trauer oder der Freude ist, jenachdem sie mit der Farbe ihrer Haut kontrastirt oder harmonirt, wie der Purpur die Farbe des Stolzes und das Blau unter den Indianern Nord-Amerika's die Farbe des Hasses ist, so entspringt überhaupt die Vorliebe für die eine oder andere Farbe stets aus einer Aehnlichkeit des Temperaments mit dem sinnlichen Eindrucke einer Farbe. Es ist daher nichts leichter, als den sogenannten Ausdruck des Karakters einer Gestalt zu verdunkeln und zu verfälschen durch eine irrige Farbenwahl für die Bekleidung. Eben sowohl müssen im allgemeinen auch der Faltenwurf, die Farbe der Gewänder und der Stoff derselben einer Uebereinstimmung und eines Widerspruchs mit der im Gemählde dargestellten Situation, Empfindung und gesammten Grundidee stehen können. Sogar die Sitte der Zeit, die Mode pflegt diese Widersprüche in sich zu tragen, und gerade niemals mehr, als jetzt.

Wer bekleidet nicht die Juno mit einem schweren Faltenwurfe aus kühnen Gegensätzen und großen Partheien darin, und wählt nicht mit den Alten das Himmelblau des südlichern Himmels zur Farbe dieses Gewandes? Man versuche das entgegengesetzte, und die Hoheit der Juno wird sogleich darunter leiden. Wer bekleidet dagegen nicht gern die Horen mit lichten Farben und leichten Gewändern?

§. 159.

Die Italiener nahmen in der Mahlerey fünf verschiedene Style an, welche sich leicht in die oben aufgestellten Kathegorieen der Schönheit übertragen lassen. Sie nennen

1) einen Stile sublime, welcher die kolossale,
2) Stile della Bellezza, welcher die naive,
3) Stile gratioso, welcher die zarte,
4) Stile significante, espressivo, welcher die erhabene,
5) Stile naturale, welcher die schlichte Schönheit andeutet.

Diese Style, welche zugleich die italienischen, sogenanten Schulen karakterisiren und zwar überhaupt richtiger, als wenn diese nach Städten und Ländern benannt werden, beweisen vorzüglich, daß von jeher die bildenden Künstler es fühlten, es seyen Kathegorieen der Schönheit vorhanden, nach denen man jedes Kunstwerk beurtheilen sollte.

Man

Man hört so oft von den Schulen reden, hört von einer florentinischen, welche Michael Angelo Buonarotti und Leonardo da Vinci begründet haben; von einer römischen, an deren Spitze Raphael steht; von einer lombardischen und bolognesischen, deren Stifter Correggio gewesen; von einer venetianischen, die man dem Titian und Giorgion verdanke; von einer teutschen, deren höchster Genius Albrecht Dürer genannt wird; von einer niederländischen, in welcher Rubens und Vandyk oben an, wenn auch nicht als Begründer gestellt worden, und endlich von einer französischen sprechen, deren Blüthe Pousin sey. Wenn man hiernächst in Werken über Mahlerey die allgemeinen Schilderungen dieser Schulen berücksichtigt, so findet man, daß bald nur die technische Behandlung, Komposition, Kolorit, Zeichnung, Gruppirung und sogar der Farbenauftrag, bald die geistige Behandlung, Wahl des Gegenstandes u. s. w., bald der Blick auf das Streben der Schule nach einer oder der andern Art der Schönheit, bald nur eine Manier geschildert und zu Bestimmungen des Karakters der Schulen gewählt werden. Ließt man sodann aber die Beschreibungen der einzelnen Werke der verschiedenen Meister einer jeden Schule, so findet man die widersprechendsten Abweichungen von dem, was in Rücksicht der technischen Behandlung als allgemeines Kennzeichen der Schule angeführt war. Das heißt, alles das gehört eigentlich nicht in die Bestimmung des allgemeinen Karakteristischen einer Schule, sondern es

kann

kann nur so viele reine Schulen geben, als es Kathegorieen der Schönheit giebt; aber gemischte Schulen, welche Werke aufstellen, an denen sich Verschmelzung mehrerer Grundverschiedenheiten der Schönheit zeigen, kann es so viele geben, als solche Verschmelzungen möglig sind. Außerdem wird auch noch die Individualität jedes Künstlers einen so unverkennbaren Stempel auf ihre Werke drücken, daß es nöthig wäre, nach jedem Mahler von wahrer Auszeichnung auch sogleich eine Schule zu benennen, je nachdem minder originelle Geister, ihn nachahmend, zu seinen Schülern sich bekennen. Wenn ich jene Schulen nach den Kathegorieen der Schönheit benenne, so heißt die florentinische die Schule bald des kolossalen, bald des wilden Schönen, die römische nenne ich die Schule des rein erhabenen Schönen, die lombardische gewährt naife Schönheit, die venetianische das zarte Schöne, und Poussin und andere rechne ich hierher, die teutsche und niederländische Schule würde ich alsdann als die Schule der schlichten Schönheit bezeichnen, und die französische, mit Ausnahme weniger Meister, die Schule des Zierlichen und Niedlichen nennen.

Ist es schwer, die Hauptrichtung des Geistes und Gemüthes eines Mahlers aufzufassen, so ist es noch schwerer, Mahler-Schulen zu karakterisiren, wenn darin alle Eigenthümlichkeiten der poetischen und technischen Behandlung ausgesprochen werden sollen.

§. 160.

§. 160.

Wenn die Mahlerey nur nach dem technischen derselben betrachtet wird, so entstehen folgende Arten:

1) Die Art der Mahlerey, welche von den größten Mahlern in Ausübung gebracht worden, welche dem Kunstwerke die meiste Dauer und die größte Lebendigkeit der Farben gewährt, und durch welche das Werk am schnellsten entsteht, ist die Oehlmahlerey. Bekanntlich ist sie darum so genannt, weil die Farbenstoffe mit Oehl gemischt werden, um sodann flüssig aufgetragen zu werden.

Die Oehlmahlerey ward von den größten Mahlern angewendet, bald auf Metall, besonders Kupfer, bald auf Holz, Kalk oder Leinwand.

Nur wenige und nicht die größten Mahler behandelten diese Mahlerey wie Saftfarbenmahlerey, und nahmen daher die Farben sehr flüssig. Es gab hingegen große Mahler, deren Farbenauftrag man zähe nennen kann. Da die Stoffe dieser Mahlerey meist nur aus Metallen gezogene Farben oder Erdarten sind (und selbst diese letztern sind nach den neuesten Wahrnehmungen der Chemie ebenfalls Metalle,) so hat der Mahler vorzüglich auf Zweyerley Rücksicht zu nehmen:

a) Darauf, daß einige dieser Farben keine zuvor aufgetragenen Farben durchschimmern lassen, daher man sie Deckfarben nennt.

b) Andere gestatten dieses Durchscheinen und heißen, im Gegensatz jener, Lasurfarben.

c)

c) Daß die meisten dieser Farben dunkler werden mit der Zeit, oder nachdunkeln.

Einige Mahler, die sich einer großen Geschwindigkeit befleißigten, brachten es dahin, daß sie keines Untermahlens bedurften, daß beynahe ihre erste Mischung sogleich vollendete, treu, wie es in der Natur vor dem Mahler lebte. Auch eignet sich die Oehlmahlerey für jeden Maaßstab. Man kann damit die zartesten Kleinigkeiten ausführen, und wiederum ganz im Großen arbeiten. Der Glanz der Farben ist es, durch welchen Oehlgemählde sich sogleich als Gemählde auch bey der größten Wahrheit ankündigen. Eben dies ist der Fall

2) bey der Wachsmahlerey, wo ein Antheil flüssigen Wachses mit den Farbenstoffen vermischt wird. Diese Art der Mahlerey hat einige technische Hindernisse mehr, als die Oehlmahlerey, und gewährt keine Vortheile in Rücksicht der Schönheit des Bildes.

3) Die Freskomahlerey glänzt nicht. Hier wird auf die Wand in den nassen Kalk-Grund gemahlt. Ihre Werke sind nicht transportabel und dem Schicksale des Gebäudes ganz Preis gegeben, dem sie einverleibt werden. Diese Mahlerey wird gern zu Deckengemählden gebraucht, und gewährt sehr viel Kraft. Die Farben erscheinen beym Auftragen oder Mahlen dunkler, als späterhin, wenn sie getrocknet sind, worauf also der Mahler Rücksicht nehmen muß. Die Fresko-Mahlerey ward von den größten Mahlern ausgeübt, und Italien ist reich an Kunstwerken dieser Art.

4) Die Gouache, oder Wasserfarben-Mahlerey, hat das mit dem Fresko gemein, daß die Farben, trocknend, lichter werden. Diese Mahlerey, die nur Deckfarben anwendet, ist einer hohen Zartheit fähig und ahmt den Glanz der Körper eben so täuschend nach, als die Oehlmahlerey Körper nachahmt, welche nicht glänzen. Dagegen ist die Gouache-Mahlerey nicht auf so großen Maaßstab des Gemähldes anwendbar, als die Oehlmahlerey.

5) Die Saftfarben-Mahlerey und die Mahlerey mit englischen Tuschen ist nicht jener feurigen Haltung der Oehlmahlerey fähig. Sie eignet sich bey weitem am meisten für Miniatur-Arbeit und überall entsteht ein in dieser Manier ausgeführtes Werk nur sehr langsam, und die Farben wirken in dieser Arbeit gar sehr auf einander.

6) Die Emaille-Mahlerey ist der Saftfarben-Mahlerey und dem Gouache in der Wirkung am nächsten verwandt. Sie wählt aber nur solche Farben, welche durch Feuer verhärtet werden können und beym Auftrag sich auch wohl ganz anders zeigen, als nachdem sie im Feuer gewesen sind. Es bedarf keiner Erwähnung, daß diese Mahlerey nur zu Miniatur-Arbeiten gebraucht werden könne.

7) Aehnlich der Emaille-Mahlerey ist die Glas-Mahlerey, welche früherhin in Teutschland so sehr blühte.

8) Indem man beobachtet, wie die Farben beym künstlichen Lichte anders, als beym Tageslichte sich darstellen

stellen, und indem man sie hiernach gebraucht, entsteht die nur andern äußern Zwecken dienende Theater-Mahlerey und das Transparent.

Alle bis jetzt genannte Arten der Mahlerey stimmen darin überein, daß die Farben feucht aufgetragen werden. Trägt man die Farben trocken auf, so entsteht

9) Pastell-Mahlerey. Man bedient sich hierzu gemeiniglich des rauhen Pergaments und verreibt die Farben darauf, wie bey der Wischmanier der Zeichnung Kreide auf dem Papier verrieben wird.

Ist die Pastell-Mahlerey auch nicht im Stande, Gemählde nach so großem, äußerm Maaßstabe darzustellen, wie die Oehlmahlerey, und nicht in so kleinem Formate, wie die Miniatür-Mahlerey, läßt sie sich auch weniger vortheilhaft auf Landschafts-Mahlerey anwenden, wo der kleinen Gegenstände so viele vorkommen, und ist sie von allen Arten der Mahlerey die verbleichendste und vergänglichste, so wird doch jeder, wer nur ein gutes Pastell-Gemählde gesehen hat, darin übereinstimmen, daß sie einer hohen Wahrheit, verbunden mit Zartheit, fähig sey. Der Amor von Mengs zu Dresden kann neben jedem gut kolorirten Oehlgemählde des nehmlichen Meisters hängen, ohne von dem Kolorit in Oehl niedergedrückt zu werden.

§. 161.

Die Mahlerey, weil sie unter allen Künsten das farbige Leben am treusten wieder giebt, wird daher

auch am umfassendsten angewendet. Sie stellt das Höchste dar und das Niedrigste. Dort spricht sie das hohe Geistige aus, hier muß sie auf Tassen und Tassenbretern, auf Gläsern und andern Geräthschaften erscheinen. Es ist ein eigener Genuß, diese Kunst durch alle Abstufungen ihrer Anwendung zu verfolgen, von dem höchsten, geistigen Werke an, bis herab, wo sie auf der Schnellkugel für die Kinder nur verschiedenfarbige Kreise ziehen muß. Es ist ein Genuß zu sehen, wie lebendig in dem Menschen das Kolorit begründet ist, wie der Mensch alles farbig sehen will, wie es eigentlich schon einen höhern Grad seiner geistigen Ausbildung voraussetzt, wenn er in dem einfarbigen Gebilde den Ausdruck des Geistigen erkennt. Darum z. B. sieht der gemeine Mann die kolorirte Bildsäule in Wachs lieber, als eine Statue von Marmor.

Die Mahlerey ist es, welche von allen Künsten am meisten herabsteigen muß, den sinnlichen Künsten zu dienen und sie zu erheben. Emaille-Glasur und Porzellan-Mahlerey, ja selbst jede Art der Miniatur-Mahlerey, ist wohl eigentlich am meisten dem Wunsche entsprungen, den sinnlichen Künsten durch die Mahlerey zu dienen.

Will man sehen, wie schwer es dem Menschen von jeher geworden ist, sich zur reinen Anschauung des Geistigen in der Kunst zu erheben, so darf man nur aus der Mahlerey zwey Erscheinungen neben einander stellen; die wahre Vergoldung und Mahlerey mit Gold und Silber auf den Gemählden der frühern Zeit Italiens und Teutschlands, und den Schattenriß der modernen Zeit.

Wie

Wie man bey jener Mahlerey nur die gemein treue Nachahmung des Gold- und Silber-Glanzes bezweckte, so auch durch den Schattenriß nur eine Darstellung der gemeinsten, sinnlichen Aehnlichkeit.

§. 162.

So wenig es auch hierher gehört, so sey es mir doch erlaubt, einige allgemeine Bemerkungen zu machen, welche den Kunstgeist unserer Zeit in Rücksicht auf Mahlerey besonders karakterisiren. Nie gab es mehr Methoden und Manieren als jetzt, aber keine Schulen giebt es mehr in jenem Sinne, nach welchem verschiedene Kathegorieen des Schönen durch sie ausgedrückt werden.

Es giebt sogenannte Aesthetiker und Kunstfreunde, welche in den Bildungen der großen Meister nur die Wahrheit des historischen Gedankens beurtheilen können und hiernach nur allzuschnell ein Bild tadeln, dessen Werth weit über jeden Verstoß gegen die historische Wahrheit erhaben ist. Hört nun der Mahler von Profession solche Urtheile, so ist es ihm nicht zu verargen, wenn er in Eifer erglühet, und, weil er das Technische so ganz mit Stillschweigen von jenen Urtheilern übergangen weiß, entrüstet ausruft: Ihr sollt über Werke hoher Art gar nicht urtheilen. Einen Raphael, einen Correggio, Domenichino und alle Meister des ersten Ranges sollt ihr stillschweigend bewundern! Aber eben diese Mahler, weil sie nur das Technische kennen, verüben selbst einen Frevel an den hohen Meistern, der

größeres Uebel als jener Tadel vollbringt an den unsterblichen Gebilden. Ich meyne die Restaurationssucht unserer Zeit. Auch ehedem wurden schadhaft gewordene Gemählde und Statuen ergänzt, aber man gieng ehemals minder anmaßlich zu Werke, als jetzt. Zu restauriren wagt jetzt jeder, welcher die Natur der Farben kennt und fleißig kopirt. Ehedem wagte der große Meister sich nur mit Schüchternheit an das Werk seines großen Vorgängers, denn nur der wahrhaft große Mensch, und dies zu seyn strebt die Natur des Künstlers und Dichters, erkennt die menschliche Größe gern in Andern an, und fühlt, wie schwer es sey, alle Tiefe einer Individualität zu ergründen. Ob wohl Damafon von Messene, indem er den verletzten Schmuck am Jupiter des Fidias ergänzte, eben so unbescheiden zu Werke ging als die Ergänzungs-Fabrikanten unserer Zeit in London und Paris und in Teutschland, besonders mit alt-teutschen und niederländischen Bildern umgehen?

Zerstört der rauhe und gemeine Krieger, im Aufwallen seiner Leidenschaft, konfusifisch gleichsam das Gebild, das, es hänge wo es wolle, doch immer am meisten dem Meister zugehört, der es schuf, der seinen Geist dadurch in den kommenden Geschlechtern fortleben läßt, so beweinen wir das Schicksal des Gebildes und wünschen dem Zerstörer den verdienten Lohn, aber gewiß sind wir geneigter ihn zu entschuldigen, als den Ergänzungs-Fabrikanten, der, sich selbst nicht unsterblich machend, aus Gewinnsucht das beschmutzt, was so rein, so edel, wenn gleich verletzt war. Ich halte es

für

für ein sehr großes Uebel, daß gerade jetzt, wo alles Manier verräth, die Neigung, Gemählde großer Meister zu restauriren und restaurirt zu sehen, so allgemein ist.

§. 163.

Mosaik-Arbeit, bald mit gefundenen, bald mit gefertigten Steinen, bald mit größern, bald mit kleinern Steinstiften, welche eng zusammengesetzt, verkittet und dann, als vollständiges Bild, geschliffen werden, gewährt einen hohen Glanz, und stets gleiche, unveränderliche Frische der Farben. Aber wie vollkommen sie auch immer sey, so bleibt die gleichmäßige Größe der Stifte und das Zusammensetzen selbst eine sehr kalte und zu einfache geometrische Gleichförmigkeit, die sich nicht ganz hinter den Ausdruck des Bildes verbirgt, wie z. B. der Farben-Auftrag auf dem Oehlgemählde hinter den Geist des Bildes. Jene Gleichförmigkeit bleibt neben dem Ausdruck, als für sich bestehend und als ein nie ganz zu entfernendes, technisches Hinderniß fühlbar. Mosaik-Arbeit setzt die Ausdauer der Phantasie des Künstlers und seinen Fleiß auf eine eben so schwere Probe, als der Kupferstich. Auch bey ihr zeigt sich der Künstler mehr kopierend als erfindend, und kopiere er auch sich selbst. Sie ist es, die ebenfalls, wie die Emaille-, Porzellan- und Glas-Mahlerey, nicht rein der Anschauung der Kunst, als Mittel das geistige Schöne darzustellen, entsprang, sondern der Idee, daß die geistige Kunst der sinnlichen dienen könne. Sie zeigte sich eher als eine

Kunst, mittelst welcher man Mobilien und Zimmer verzierte, ehe sie sich zum freyen Kunstwerke empor schwang.

§. 164.

In der zweyten Abtheilung der ersten Klasse der Kunst des Bildes finden wir Bilder, welche die Körper bald mit allen, bald mit nur einigen Profilen, aber nicht mit scheinbarer, sondern fühlbarer, wirklicher Rundung darstellen.

In dieser Abtheilung erleidet die Kunst, wenn man auf das technische Verfahren sieht, eine abermalige Scheidung darnach, wie sie:

1) Entweder den Stoff im Zustande der Härte bearbeitet, wie dies z. B. der Bildhauer thut.

2) Oder den Stoff in weichen und flüssigen Zustand versetzt, um ihn dann, zum Gebild geworden, verhärten zu lassen, wie z. B. beym Gypsguß und beym Bossiren in Wachs und Thon.

§ 165.

Plastik im engern Sinne des Worts läßt ihr Werk aus hartem Stoffe entstehen. Ihr strenger Zweck ist die so reine und offene Darstellung des Generischen des Lebens und des geistigen Ausdrucks, als diese nur immer möglich ist. Sie verschmäht allen Schein des lediglich sinnlichen Lebens, als z. B. der Farbe, des Lichts und Schattens u. s. w. Statuen und hoch erhabene

Ar-

Arbeiten sollten nicht kolorirt, nicht übermahlt werden. Leuchtende Augen und farbige Gewänder, wie man z. B. oft auf Kameen aus Onyx und Achat und an so vielem altteutschen Schnitzwerke sieht, erreichen ein gutes Kolorit nicht, und durch das Kolorit wird der plastische Eindruck gestört.

Je weniger der Stoff als solcher an dem plastischen Kunstwerk sich bemerkbar macht, je weniger er unsere Aufmerksamkeit als Naturprodukt anzieht, wie z. B. der mehrfarbige Marmor oder der Jaspis und Granit, desto reiner wird der plastische Eindruck seyn. Darum wählten die Bildhauer für ihre größten Werke einen reinen, weißen, feinkörnigen Marmor. Man vergleiche nur, wenn man plastische Werke der Aegypter aus Granit und Jaspis sieht, die doch überdies sehr auffallende Formen haben, den Eindruck, den sie machen, mit dem einer Statue aus reinem, karrarischen Marmor. Bey jenen zieht uns gleich Anfangs der Stoff eben so sehr an, als er auch, weil er eine Schattenfarbe an sich trägt, die Deutlichkeit der einzelnen Formen stört, dahingegen erblicken wir in der Statue aus weißem Marmor zuerst die Schönheit der Form in voller Deutlichkeit.

Da die Plastik nur das Generische des Lebens und der Schönheit mit diesem bezweckt, so ist sie allerdings nicht des gleichen Grades sinnlicher Mannigfaltigkeit fähig, wie die Mahlerey, und in dieser Rücksicht minder schön, als die Mahlerey. Ja, die Zeichenkunst steht in dieser Rücksicht der Plastik näher, als die Mahlerey. Allein

der Mahlerey wiederum wird es um so schwerer, jenes Generische rein darzuthun, weil es sich hier hinter die Mannigfaltigkeit der Spezialität sichtbarer Eigenschaften verbirgt, darum ist hinwiederum die Bildhauerkunst anspruchsloser und edler zu nenen, als die Mahlerey. Auch ist die Plastik recht eigentlich in ihrer Sphäre, wenn sie das erhabene, kolossale, einfache und zarte Schöne des geistigen Ausdrucks darstellt. Das Niedliche sollte ganz außer ihrer Sphäre liegen. Die Miniatur-Arbeiten in Elfenbein z. B. gewähren selbst als Darstellungen der erhabensten Ideen und bey der größten Abstraktion des Beschauers einen minder erhabenen Genuß. Bey Werken dieser Art bemerkt man mehr das Niedliche und den Fleiß der Arbeit.

Wie sehr die Plastik alle Ausführung und Deutlichkeit der Einzelheiten verschmähe, wie sehr sie alles nur im Großen und Ganzen ergreife, lehrt jede gute Statue. Das Haar der antiken Statue deutet nur große Parthieen an, und es würde Ekel erregen, wenn ein Bildhauer es versuchte, das einzelne Haar anzudeuten. Der Nagel an Hand und Fuß ist nicht in allen seinen Einzelheiten ausgeführt, das Auge bedarf keines Sterns und jeder Schmuck, z. B. jeder Kopfschmuck, ist nur bemerkt, aber nie völlig ausgeführt. Die Plastik sinkt von ihrer Höhe herab, wenn man ihr die Einfachheit der Behandlung und diese Ansicht des Ganzen nimmt. Sie ist eben deswegen, wie schon oben gesagt wurde, auf wenigere Gegenstände der Darstellung beschränkt, als die Mahlerey, und eine plastische Gruppe,

beson-

besonders als reine Bildsäule, verträgt nicht die große Mannigfaltigkeit der Individualitäten, wie das Gemählde. Auf dem Bas- und Haut-Relief läßt man sich, weil wir auf diesen den Gegenstand nicht von allen Seiten betrachten, eine größere Annäherung an die Mannigfaltigkeit der mahlerischen Zusammenstellung gefallen.

Um die Mannigfaltigkeit der schönen Formen auch bey einer einzelnen Gestalt, die ein großer Bildhauer schuf, aufzufinden, muß man Profile aufsuchen, muß man wohl gar mit der Hand fühlen, wie nach allen Richtungen hin die Schönheit sich kund thut, ohne ängstliche Einzelheiten.

Die Statue, einzelne Gestalt oder Gruppe, soll, von jeder Seite gesehen, schön seyn. Dessen ungeachtet wird durch die Handlung der Gestalten selbst ein Gesichtspunkt der vorherrschende werden. Der Gesichtspunkt nehmlich, in welchem die Gestalten der Phantasie des Bildners zuerst erschienen. Von diesem Gesichtspunkte aus wird sich auch die Gestalt am mannigfaltigsten und schönsten zeigen. Diesen Gesichtspunkt des Bildners muß der Beschauer vor allem aufsuchen, um das Werk zu beurtheilen; von ihm aus dann, wie mit der Phantasie des Bildners fortschreitend, die Schönheit der Gestalt aus allen übrigen Gesichtspunkten sich ausbilden. So schön also, als jeder Gesichtspunkt seyn kann, soll jeder seyn, einer aber ist der schönste.

§. 166.

§. 166.

Die niedrig- und hocherhabene Arbeit verträgt und fodert sogar Verkürzungen, damit Perspektife für einen bestimmten Gesichtspunkt erheuchelt werde, wie in der Mahlerey. Bey der Bildsäule soll dies nicht, selbst bey der kolossalen Gestalt nicht, der Fall seyn. Für die kolossale Statue sollen wir den entfernten Gesichtspunkt wählen, von welchem aus die Anschauung des Ganzen möglich wird; doch hat es allerdings auch Statuen gegeben, welche, besonders wenn sie hoch gestellt wurden, nur für einen Gesichtspunkt gearbeitet, und an denen wahre Verkürzungen vorhanden waren, die, von einem andern Gesichtspunkte aus betrachtet, den schönen Eindruck des Ganzen vernichteten.

Hatte Teutschland selten große Bildhauer in Stein aufzuweisen, wie jetzt einen Dannecker, so hatte es doch schon in seinem Mittelalter treffliche Meister niedrig- und hocherhabener Arbeit in Holz. Teutsche waren es, die selbst in Italien die Kirchen mit Schnitzwerk hoher Art und von hohem Kunstwerthe versorgten. Leider fiel man aber nur zu bald darauf, dieses Schnitzwerk zu koloriren, und so entstand die Zwitter-Gattung des Hautreliefs, und der Mahlerey, wie das kolorirte Wachsbossiren ebenfalls Zwittergestalten vom Relief sowohl, als von der Statue und Mahlerey hervorbringt, welche weder die Plastik noch die Mahlerey erreichen können.

§. 167.

Wie das Relief im Miniatür die Kameen bildet, so entstehen, eingegraben, die Gemmen. Die Arbeit selbst nenne ich den Hohlstich. Auch die Gemme bezweckt, durch ihren Abdruck ein Basrelief zu gewähren. Wird sie gleich nur von einem Gesichtspunkte aus vom Künstler gefertigt, so ist sie doch, besonders in Glas und Stein, mit nicht geringen, technischen Schwierigkeiten verbunden.

§. 168.

Ist der Stoff, welcher bearbeitet wird, weich, und verhärtet sich sodann, so scheidet das technische Verfahren dabey wiederum zweyerley Künste.

1) Die erste ist die eigentliche Formung, oder das Bossiren. Der weiche, aber nicht flüssige Stoff, z. B. Wachs, Thon und Porzellan-Erde, wird als ein weicher Block hingestellt, den man in verschiedene Formen ausdehnt, oder von dem man wegnimmt, bis sich das Gebild entfaltet. So lange das Bossiren sich treu an die Plastik hält, diese nachahmt, kann es, wie diese, eine hohe Vollkommenheit erreichen und einen wahrhaft schönen Eindruck machen; will man aber durch das Bossiren Mahlerey und Plastik vereinigen, so zeigt sich, wie wenig wir fähig sind, durch bloßes Färben, (ohne sogleich künstlichen Schatten und künstliches Licht auf dem Bilde angedeutet zu haben), das Kolorit der Natur nachzuahmen. Auf dem Gemählde ist die Wirkung

kung des Lichts und Schattens durch die Farben angedeutet, und das auf das Gemählde wirklich fallende Licht, wenn wir das Gemählde beschauen, setzt uns nur in den Stand, das Licht, welches sich der Mahler dachte, zu beurtheilen. Aber in der Wachsfigur soll das wirkliche Leben ausgedrückt seyn, ohne daß sich der Künstler ein bestimmtes Licht bey der Arbeit dachte. Schatten und Licht sollen hier sich verbreiten durch das wirkliche Licht, wie bey dem einfarbigen, plastischen Gebild, und nun erst nehmen wir wahr, daß künstliches Färben, so treu der Natur nachgeahmt als immer möglich, noch nicht Mahlerey sey, daß wir mahlend wohl Täuschung hervorbringen können, daß wir aber mit keinem Farbe-Stoffe, als solchen, das Gemisch hervorbringen können, welches sich in der lebendigen Natur zeigt. Aus diesem Grunde kann die sogenannte Naturmahlerey, wo man Landschaften durch Blüthenstaub, Baumrinde, Gras und dergleichen Stoffe nachahmt, mehr Täuschung hervorbringen, als Täuschung durch kolorirte Wachsfiguren zu erreichen möglich ist. Darum auch kann die Wachsfigur nicht mit dem Bilde des Mimikers verglichen werden, weil dieser das wirklich belebte Kolorit mitbringt und nur verstärkt, und durch dieses alle Ideen von Scheintod und Tod entfernt und nur Stillstand andeutet, jenes aber, das Wachsbild, mit Recht ein Tod mit nicht treu nachgebildetem Kolorit weder des Todes noch des Lebens genannt werden kann.

§. 169.

§. 169.

Die Schönheit der Vasen und solcher Gefäße, die zu den Kunstwerken sinnlicher Kunst gehören, liegt einmal in ihrer Form, einmal in ihren Verzierungen, sey es durch erhabene Arbeit, oder durch Mahlerey. Die Alten verstanden es vorzüglich, ihren Gefäßen einen hohen, deutlichen Karakter verschiedener Arten und Grade der Schönheit zu geben, und man darf unter andern nur mit Hamilton sehr viele Vasen und Gefäße des Alterthums sehen und sodann die strengen Vergleichungen der verschiedenen Formen anstellen, um zu sehen, wie bestimmt gerade hier die verschiedenen Arten der Schönheit stereometrischer Figuren ausgedrückt sind. Die Schönheit der Form des Gefäßes stand bey den Alten immer höher, als die Schönheit der Verzierung. Wenn ihre Gemählde auf Vasen nie voll ausgeführte Gemählde sind, so, meyne ich, war nicht das Schuld, daß sie es nicht ausgeführter machen konnten, sondern die Grundform des Gefäßes sollte nicht unterdrückt werden durch das Gemählde. Daran leidet die neuere Zeit. Unser Porzellain wurde zuweilen mit trefflich ausgeführten Miniaturgemählden versehen, welche die Form niederschlagen, wäre diese auch wahrhaft schön gewesen. Man fängt jetzt allerdings an, die Schönheit der Grundformen antiker Gefäße nachzuahmen und ahmt auch die Verzierungen der Alten nach, jedoch nur darum, damit Nachahmungen seyn möchten; und weil man sich nicht Rechenschaft giebt, daß den Alten Schönheit ein heiliger Zweck war, und so erscheinen nun nicht selten zwar

schöne,

schöne, antike Grundformen der Gefäße und deren Verzierungen, aber sie sind vereint mit dem Geschmacke der Zeit, mit Ueberladung an Vergoldungen u. s. w. Doch dünkt mich allerdings, daß wir in Rücksicht der Schönheit der Gefäße größere Fortschritte machen, als in der Schönheit höherer Kunstwerke.

§. 170.

Ist der zu bildende Stoff flüssig, so wird eine feste Form vorausgesetzt, in welcher er verhärte. Diese Form ist also das wichtigste der Arbeit des Künstlers. Auf diese Weise entsteht der Guß, bey welchem man bald Metall anwendet, wodurch z. B. die bronzirte Statue entsteht, oder bey welchem man Gyps gebraucht. Der Guß, welcher stets die Plastik treu nachahmt, steht eben deswegen höher, als das kolorirte Bossiren. Ueberdies gewährt der Metallguß seinen Werken eine noch größere Dauerhaftigkeit, als selbst die Plastik ihrer steinernen Gestalt zu geben vermag.

§. 171.

Von der zweyten Klasse der Kunst des Bildes sagte ich §. 136.: sie lasse die Formen der Stoffe unverändert, und vereinige sie nur zu einem schönen Ganzen. Hierher zähle ich die Gartenkunst. In neuerer Zeit war die Gartenkunst aus der Reihe der schönen Künste ausgeschlossen. Sie habe äußere Zwecke, sagte man,

sie

sie huldige dem Vergnügen. Aber wodurch denn anders als vorzüglich durch Schönheit? Sind etwa Schaukeln und Karousselspiel die wichtigsten Zwecke der Gartenkunst? Sie bezwecke Nutzen, sagten Andere, und vergaßen, daß sie in dieser Rücksicht nur den Gartenbau, nicht die Gartenkunst im Auge hatten. Der Gartenkunst kann Schönheit Zweck an sich werden, denn der Stoff, den sie behandelt, ist der Schönheit fähig in verschiedenen Arten und Graden. Kann sie nicht Berge und Felsen stellen, wohin sie will, und große Seen und Ströme hervorrufen, wo sie nicht sind, ist sie von außen her durch den Stoff beschränkt, so ist sie es in sich selbst doch nicht. Ihre Fessel gleicht nur der Fessel, welche dem Dichter das Versmaaß und die Natur seiner Sprache anlegt, mit der er sich aber frey bewegt. Wie die Bildhauerkunst in der Wahl der darzustellenden Gegenstände beschränkt ist durch den Stein, aus dem sie bildet, wie diese Kunst sogar nicht einmal vollkommene Lebendigkeit gewähren kann um des Stoffes willen, so auch ist die Gartenkunst in äußere Grenzen gewiesen, aber in sich unendlich wie jede Kunst.

"Die Gartenkunst, sagten Einige, kann nicht schöne „Kunst seyn, denn sie huldigt den rohen Sinnen. So „bezweckt sie z. B. Schatten und Blumenduft, und „Rauschen des Baches und gewährt den bequemen Sitz „für den Ermüdeten." Wenn die Gartenkunst diese Genüsse zugleich gewährt, so zeigt sich dessen ungeachtet dieser sinnliche Zweck nur untergeordnet dem höhern Zwecke der Schönheit, wie ein schöner Rahmen das

Gemählde auch schmückt. Als schöne Kunst stellt sie sich vor allem der Landschaftsmahlerey an die Seite, aller allerdings ist sie von allen Künsten die einzige, welche nicht allein durch das Auge und Ohr, sondern auch durch die übrigen Sinne auf unser Gemüth wirkt und so gleichsam uns auf einem Meere schöner Genüsse schaukelt.

Die Gartenkunst zerfällt, wie die Landschafts-Mahlerey:

1) In die Darstellung der beschränkten Gegend, Darstellung des enger geschlossenen Raumes, als unser Auge, seiner Anlage nach, reichen könnte. Bey engem Gesichtskreis giebt sie uns die Schönheit eines Platzes, durch den sie eine hohe, poetische Idee, mit einer der Kathegorieen der Schönheit vereint, deutlich darthun und aussprechen kann, ohne alle Erläuterung und Inschrift. Bey der Darstellung eines schönen Platzes zeigt sich die Gartenkunst als Mahlerey und Plastik zugleich, denn mahlt sie mit den Farben der Gegenstände, die sie auf dem Platze vereinigt, zeichnet sie durch die natürlich schöne Form dieser Gegenstände, so arbeitet sie aber auch zugleich wie die Plastik, ohne auf Perspektive Rücksicht zu nehmen, arbeitet darnach, daß wir an jedem Punkte des Platzes Einheit des Ganzen wahrnehmen, und den Platz, von allen Standpunkten aus, wie ein plastisches Gebild betrachten können und sollen.

2) Die Gartenkunst gewährt uns aber auch das Bild der Aussicht. Wie die Landschaftsmahlerey

theilt

theilt sie das große Rundgemählde, damit wir jede verschiedene Parthie als Einheit empfinden können, die wir außerdem im großen Zusammenhange des Rundgemählides entweder gar nicht erblicken, oder nur als untergeordneten Theil empfinden würden, in kleinere Theile, in Gemählde, in Prospekte.

Die Gartenkunst macht uns auf jede Schönheit der leblosen Natur aufmerksam. So weiß sie den schönen Baum oft einsam hinzustellen, damit sein Anblick uns aufhalte. Im geschlossenen Walde würde uns seine Schönheit entschlüpfen. Wer jemahls in unbewohnten Ländern reiste, fühlt am lebhaftesten, wie oft man sich dort die Hand eines geistvollen Gärtners wünscht, der uns den Weg des Blickes bahne, der nicht plündere, aber der größern Regellosigkeit, welche in der Natur uns so manchen Anblick entzieht, zu geizen verwehre. So vieles sieht man auf der Wanderschaft durch unbewohnte Gegenden nicht, oder nicht immer aus dem schönsten Gesichtspunkte. Die Gartenkunst soll also diesen schönsten Gesichtspunkt aufsuchen, und uns darstellen, den Gesichtspunkt, von welchem aus gleichsam die Natur, als Künstlerin betrachtet, ihr Gebild sich dachte, wie wir bey Beschauung der Statue den Gesichtspunkt aufsuchen müssen, von welchem aus der Bildhauer sein Gebild zuerst erblickte und entwarf.

Die französische Gartenkunst behandelte ihre Gegenstände nach Maximen der Baukunst, daraus entstand die Fremdartigkeit und Steifheit. Sie machte nicht die Schönheit der Naturgegenstände, als einer so mannig-

faltigen Schönheit stereometrischer Formen, sichtbar, sondern nahm ihnen die Mannigfaltigkeit, verschmolz sie zur einfachen Schönheit stereometrischer Formen, dehnte sie sodann wieder aus zu einer einzigen stereometrischen Gestalt. So z. B. entstand das Parallelogram der dichten, beschnittenen Hecke. Die französische Gartenkunst sank sogar bis zur gemeinsten Karrikatur des Niedlichen, zum gemeinsten Burlesken herab, indem sie Thier-Formen durch die Garten-Scheere hervorbrachte. Aber so sehr wir auch in neuerer Zeit diesen Geschmack belachen, so sind doch selbst die schönsten Parks noch nicht ganz befreyt vom Burlesken anderer Art. Was sind die kleinen, feuerspeyenden Berge, die Schneckenberge, die Labyrinthe u. s. w. anders, als ein Ueberrest jener kleinlichen Ansicht? Die Gartenkunst enthülle die einzelnen Schönheiten der Natur nach der Idee eines poetischen Ganzen. Sie führe uns immerhin in allen Klimaten, in allen Jahrszeiten, in allen Erdtheilen umher, wie der Roman, wenn sie es vermag. Sie gewähre uns Blüthen, Früchte, Duft und Rauschen, locke durch die Anmuth der Plätze die Waldsänger herbey, aber sie zeige uns nie Verunglimpfungen, Beschimpfungen und Verunstaltungen der Natur, welche sich die Menschen fast aller Himmelsstriche und aller Zeiten so oft zu Schulden kommen ließen. Sie zeige uns die Natur, zeige uns die schöne Kultur, als einen Theil derselben. Wähnt der Gärtner, sich ein hohes Verdienst zu erwerben, wenn er gleichsam geographische, ethnographische und chorographische Wahrheit bezweckt, indem er uns den Geschmack

der

der verschiedenen Völker in ihrem Land- und Garten-Bau zeigt und hierdurch das Gemeine der Darstellung für entschuldigt hält, so irrt er. Seine chorographische und ethnographische Absicht ist keine poetische Idee. Wenn er uns den Garten des Kaisers von China vollständigst zeigt, und dieser Garten ist nicht schön, so zeige er ihn nicht. Warum aber sollte der Gärtner nicht in allen Klimaten seinen Spaziergänger, wie der Sänger des Oberon, herum führen dürfen, wenn er es romantisch und dichterisch, wie dieser, zu machen weiß? Die Gartenkunst gewähre uns alle Kathegorieen der Schönheit rein und verschmolzen. Sie vermag beydes, jedoch begrenzt durch den Stoff. Dann wiederum verbinde sie alle schönen Einzelheiten zu einem Ganzen. Ueberall und auch dann, wenn sie Häuser, Tempel u. s. w. aufnimmt, werde sie von den Ansichten und den Gesetzen des Landschaftsmahlers geleitet.

§. 172.

Nicht treue Nachahmungen der mannigfaltigen Formen der Gegenstände in der Natur, sondern Werke, an welchen sich die Schönheit rein stereometrischer Formen bewährt, bildet die dritte Klasse der Kunst des Bildes, die Baukunst. Als Baumeister betrachtet der Mensch die einfachsten Grundzüge der Schönheit. Seine Empfindung entfernt jeden Anklang der belebten Natur, und nur aus dem Grundriß der leblosen Natur hervor ruft sie die Gestalten der Baukunst. Mag immer-

hin das sinnliche Bedürfniß die erste Hütte gebaut haben, der schöne Tempel ist das Werk einer tiefen Empfindung und des schönen Geistes.

Die sogenannte bürgerliche Baukunst ordnet die Schönheit jedem besondern, sinnlichen Zwecke unter. Darum baut sie die Scheuer und den Stall und das Wohnhaus verschieden, selbst beym Anblick von außen. Sie schmiegt sich an die äußern Verhältnisse an, z. B. des Platzes, auf dem sie baut, und nimmt bey der äußern Form schon auf ihre innere Zweckmäßigkeit Rücksicht. Anders geht die schöne Baukunst zu Werke. Hier faßt der Baumeister die Idee der Behausung, sey es für lebende Menschen, sey es für die Todten, sey es für die Götter, so allgemein auf, daß er an einzelne Bedürfnisse des Wohnens gar nicht denkt. Nur eine Masse, ein Körper steht vor seiner Phantasie, dessen rohe Form er nach einer, oder der andern Art der Schönheit betrachtet und eintheilt, und aus dem er dann heraus das Einzelne entfaltet. Giebt etwas, schon in der Grundidee, eine Verschiedenheit der Bauart an, so besteht es darin, ob das Ganze aus nur einem Körper, wie aus einem Steine heraus entsteht, oder ob es aus mehreren Körpern zusammengesetzt ist. Kirchen und Schauspielhäuser sind meistens solche aus einem Körper entstehende Gebäude. Palläste und Schlösser bestehen oft aus zusammengesetzten Körpern, so z. B. der Pallast mit zwey Flügeln, welche andere Grundformen und andere Größe haben, als das Mittelstück.

Die

Die schöne Baukunst schaut ihr Werk, bey der ersten Idee desselben, nur von außen an und schreitet alsdann erst hinein. Gerade dem entgegengesetzt geht die bürgerliche Baukunst zu Werke. Bey Tempeln und Kirchen kann die schöne Baukunst dies Innere in vollkommene Uebereinstimmung mit dem Aeußern bringen, bey dem Pallaste, bey der Wohnung für Lebende muß sie in Rücksicht des innern Ausbaues sich zum Theil als an sinnliche Zwecke gebunden erkennen.

§. 173.

Die Schönheit der stereometrischen Gestalten ist nirgend deutlicher ausgesprochen, als in der Baukunst. Was uns in jeder andern Kunst steif erscheinen muß, das kalte Ebenmaaß, will in der schönen Baukunst erkannt seyn. Die Schönheit des Ebenmaaßes ward schon längst gefühlt, und selbst die Vorstellungen vom Schönen bey unkultivirten Völkern weisen auf das kalte Ebenmaaß zurück, sprechen sich an der Anordnung ihrer Hütten und Gemächer, an ihrer Kleidung und an ihrem Schmucke des Hauptes, an dem mit Schüsseln besetzten Tisch und am Zeremoniell aller Völker aus. Warum denn spricht man am meisten gerade in der Baukunst von Symmetrie? Warum fällt uns der Mangel an Gleichmaaß gerade hier am meisten auf? Wenn wir am menschlichen Körper, weil er der Beugung fähig ist, eine Mannigfaltigkeit der Linien suchen, warum können wir einen gleichen Grad, oder sogar einen min-

dern der Mannigfaltigkeit nicht vertragen am Werke der schönen Baukunst? Die allzugroße Verschiedenheit der Grundformen, wie der Verzierungsformen, wird uns in der Baukunst lästig, und warum denn gerade hier? Wenn wir einen Tempel mit Säulen, jede von verschiedener Gestalt sähen, wenn ein Pallast vor uns stände, neben dessen Mittelkörper zwey Flügel sich erhöben, jeder von verschiedener Länge und Höhe als der andere, so würden wir dies mit Recht tadeln, weil wir in der Baukunst die Schönheit einer stereometrischen Form rein anschauen wollen als Ganzes, und diese Form soll nur die in ihr selbst begründete Mannigfaltigkeit wahrnehmen lassen. Unser Gefühl billigt das Mannichfaltige der Richtung aller Linien eines Trapezoiden in der Baukunst nirgends. Wir gestatten zwar die Verbindung verschiedener, stereometrischer Formen bey den dem Ganzen untergeordneten Theilen, aber sie dürfen nicht das Ganze stören. So legt der Baumeister den Kreis in ein Viereck, und dieses in jenen; aber je mehrere dieser Figuren zusammengesetzt werden, desto mehr sucht auch der Baumeister die Zusammensetzungen zu verhüllen.

Von allen Künstlern am meisten fühlt der Baumeister die Verschiedenheit der geraden Linie von der krummen. Besteht daher der gesammte Körper seines Werkes aus geraden Linien, so werden die daran befindlichen krummen Linien nur untergeordnete Theile andeuten. Ist das Ganze rund, so werden nur Theile eckig seyn. Eines ist immer dem andern untergeordnet im

wahr-

wahrhaft schönen, architektonischen Werke. Wo sich gerade und krumme Linien begegnen, da scheidet sich gewiß ein architektonischer Theil.

Die Baukunst unterwirft die geraden, wie die krummen Linien entweder der Parallelität, oder der Verjüngung, als der ebenmäßigen und proportionirlichen Abweichung zweyer Linien von dem parallelen Zustande. Alle Maaß-Verhältnisse der Baukunst gründen sich auf nur zwey Zahlen-Verhältnisse. Was in der Richtung der Linien Parallelität ist, wird hier im Verhältnisse der Maaße hervorgebracht durch eine gerade Zahl, welche die Theilung vornimmt. Dies wäre z. B. das Verhältniß des Halbirens, des Viertheilens, Sechstheilens, Achttheilens u. s. w. Was aber in der Richtung der Linien Verjüngung genannt wurde, entsteht in den Maaß-Verhältnissen durch eine ungerade Zahl, welche die Theilung bewerkstelliget. Hierher also gehört das Drittheilen, Fünftheilen u. s. w.

Diese zwey Grundverschiedenheiten in den architektonischen Verschiedenheiten empfinden wir an jedem Gebäude eben so lebhaft, wie wir es empfinden, wenn wir neben einer gleich starken eine sich verjüngende Säule sehen, und gleichwie nun immer eines jener Verhältnisse das vorwaltende, und das andere nur das untergeordnete seyn wird, so ist schon in den Maaßverhältnissen der

Keim zu der einen oder der andern Art der Schönheit ausgedrückt.

§. 174.

Man nehme so viele Style der schönen Baukunst an als man nur immer wolle, lehre einen ägyptischen, griechischen, neurömischen und gothischen, oder man verwerfe die Benennung der sogenannten gothischen Bauart, oder man leite die Benennungen der Style von den verschiedenen Säulenordnungen her, oder woher man sonst, auf dem Wege der gewöhnlichen Kunstbeschauung, wolle, auch in der Baukunst ist Styl reiner Ausdruck einer Kathegorie der Schönheit, und wo er dies nicht ist, sondern als ein Gemisch, als ein Uebergang sich darstellt, welcher nur die Individualität des Baumeisters anschaulich macht, hört er auf, Styl zu seyn, und wird jeder individuellen Eigenheit oder wohl gar der Manier gleich.

§. 175.

Wenn wir die christliche Kirche, die nicht selten die Grundform des Kreuzes bekam und bekommt, gegen den heidnischen Tempel vergleichen, so ist die Höhe der Kirche und der Thurm das Auffallendste. Bey der Kirche fällt die Idee des Hauses, in welchem Gott wirklich wohnt, hinweg, oder man müßte annehmen, daß der Christ seinen Gott sich nur kolossaler, als der Heide seine Götter denke. Die Höhe der christlichen Kirche,

dünkt

dünkt mich, geht daraus eben hervor, daß die Idee einer wirklichen Wohnung der der Versammlung Platz gemacht hatte. Auch der Thurm deutet lebhaft die Veränderung an, welche in der Grundansicht des Baues eines der Religions-Ausübung gewidmeten Gebäudes vorgegangen seyn muß mit der christlichen Religion. Man denke sich nur zu irgend einem heidnischen Tempel einen Thurm hinzu und wähle für diesen eine so viel als möglich jenen anpassende Form, so widerspricht dennoch schon das Hinaufragen des Thurmes der Idee des heidnischen Tempels, der die Götter einlud, ihn zu ihrem stillen Wohnsitze zu wählen. Darum unter andern, scheint es mir, kamen die Aegypter, welche doch Pyramiden und Obelisken von außerordentlicher Höhe errichteten, nicht auf die Idee eines Thurmes, als Theil der Tempel. Dagegen waren vor ihren Tempeln Obelisken errichtet. Sie dachten sich hierbey wahrscheinlich, daß sie ihren in den Tempeln wohnenden Göttern nur den Anblick der Obelisken, als eines ehrenden Denkmahls, gewähren wollten. Die Aegypter betrachteten nur die Obelisken als Ausschmückungen des heiligen Platzes um den Tempel her, um ihn dadurch der Gottheit desto angenehmer zu machen.

§. 176.

Die Architektur der Aegypter, und die sogenannte gothische Bauart stimmen darin mit einander überein, daß sie stark verzieren und die Verzierungen von außen

und

und innen gleich häufig anwenden, und daß ihre Verzierungen selbst am häufigsten den Kontrast der geraden und krummen Linien bewähren, abgerechnet, daß die ägyptische Bauart bey den Tempeln sogar ein Kolorit durch die Wahl verschiedener Stoffe zu einzelnen Theilen architektonischer Werke gestattete, z. B. Kapitäler von Silber, Verzierungen von Gold an den Tempeln u. s. w. Außerdem trugen auch die symbolischen Werke der Bildhauer-Arbeit, mit denen die Tempel der Aegypter geschmückt waren nicht immer eine hohe Schönheit an sich, waren, trotz des symbolischen Zweckes mehr Burlesken oder wenigstens Karrikaturen der Wahrheit, als erhaben-schöne Gebilde.

Ohne Rücksicht zu nehmen, wie verschieden der Tempelbau bey den Alten wirklich gewesen, bewährt sich überall die Grundidee eines Tempels als die edelste, welche keiner geschlossenen Tempel-Zelle bedarf, weil hiermit die Idee des Wohnens immer allgemeiner, heiterer und freyer gleichsam aufgefaßt wird. Der Tempel also, zu dem Stufen führen, und der nur eine Dachung auf Säulen trägt, ist der einfachste und edelste. Kaum zeigen sich in den Tempeln verborgene, umschlossene Räume als Tempel-Zellen, so verliert der Anblick an einfacher Größe, die dem Aufenthalte der Unsterblichen so würdig ist, und der Tempel wird dem Wohnhause der Menschen, welche des Schutzes vor Sturm und Regen bedürfen, immer ähnlicher.

Weinbrenner, in dessen Abhandlung über die wesentlichen Theile der Säulen-Ordnung S. 3., sagt: "Als

„bey

„bey den Alten die Baukunst in ihrem größten Flore „stand, hatte man nicht mehr als drey Arten von „Säulen. Erst dann, als man in der Baukunst rück„wärts gieng, ward zu der doriſchen, joniſchen und „korynthiſchen Bauart noch unter die erste die „toskaniſche, und über die letzte die römiſche Säu„lenordnung hinzugesetzt. Betrachtet man die doriſche „Säulenordnung als die einfachste und stärkste, die jo„niſche als die etwas verzierte und minder starke, und „die korynthiſche als die reichste und schlankeste, so kön„nen die neu hinzugefügten bey dieser Beurtheilung „wohl übergangen und zu den andern gezählt werden."

Einfach und stark hieß die eine, verziert und minder stark die zweyte, und reich und schlank die dritte. Die Säule und Säulenordnung ist hier also nach zweyerley Richtung betrachtet, nach der Proportion der Maaße und nach dem Reichthum an Verzierungen, und wenn man die Proportionen näher verfolgt, so zeigen sich gerade alsdann auch die meisten Verzierungen, wenn jene das Ganze in viele Theile zerlegen, d. h. sich dem zarten Schönen nähern.

Wo in der Proportion ein Verhältniß der ruhigen Erhabenheit obwaltet, da bedarf die Säule keiner Kanelirung, keiner Verzierungen, welcher Art es sey.

Wenn man die Proportionen der Säulen beobachtet, so zeigt sich unter ihnen ein ähnlicher Unterschied, als vergleiche man die verschiedene Körper-Schönheit eines Jupiter, einer Juno, eines Apollo, einer Diana, eines Herkules und einer Venus mit einander.

Bey den Religions-Gebräuchen der Alten konnte der innere Ausbau mit der Grundanlage und mit dem Aeußern der Tempel vollkommen übereinstimmen; dies ist bey der christlichen Kirche nicht der Fall. Vorkirchen laufen vor den Fenstern vorüber, man bedarf der großen Fenster für den hohen Raum, man bedarf der Glasscheiben, der Orgel, der Kanzel u. s. w. Durch alles dies ist die Harmonie des Innern einer Kirche gestört, und die meisten unserer Kirchen sind inwendig nur ein Gemisch vom Ausbau eines Wohnhauses, Schauspielhauses und einer wahren Halle eines Tempels.

§. 177.

Der Pallast verträgt eine größere Mannigfaltigkeit, sowohl in der Grundidee als in der Verzierung. Sein innerer Ausbau nimmt Rücksicht auf sinnliche Zwecke. Licht, Wärme und Kühlung sind einige dieser Rücksichten. Innen nimmt das wahrhaft edle Gebäude gern die Bildhauerkunst wie die Mahlerey auf und läßt sich von ihnen schmücken, außen aber darf es die Mahlerey nicht wagen, sich dem schönen architektonischen Werke zu nahen. Hier würde sie nicht sinnliche Gewalt genug haben, um verzierend thätig seyn zu können. Die äußern Verzierungen kann nur die Bildhauerkunst übernehmen, und auch diese muß hierbey nur im großen Maaßstabe arbeiten. Wahrhaft schöne Baukunst weiß den innern Schmuck der Bildhauerkunst und Mahlerey mit sich sogar so zu vereinen, daß er, wie einer ihrer höhern

Zwecke

Zwecke erscheint; in der bürgerlichen Baukunst aber erscheinen die Verzierungen zufällig, und nur schicklich angebracht nach den übrigen Zwecken der Bewohnung. Der schöne Pallast ist eben sowohl Winter- als Sommerhaus, kann eben sowohl die Zierde der Stadt, als des Landes seyn, und nur erst, wenn man von jener einfachen Größe abweicht, kommt man zu verschiedenen Arten der Palläste, welche auch ihre eigenen Umgebungen verlangen.

§. 178.

Auch jedes architektonische Werk will vor allem von dem Standpunkte betrachtet seyn, von welchem aus es sich der Baumeister zuerst dachte. Der Baumeister hiernächst giebt diesen Standpunkt sprechender an, als der Bildhauer. Die Stirnseite eines Tempels, einer Kirche, eines Pallastes müssen wir sehen, um den Gedanken des Baumeisters zu erkennen. Die Pyramiden und Obelisken aber sind die einzigen Werke der Architektur, welche keine Stirnseite gewähren.

§. 179.

Wir kommen nun zur zweyten Hauptabtheilung der Kunst, welche Werke mit sichtbarer Form hervorbringt. (§. 132.) Zu einer Kunst, die eben sowohl den Augenblick des Bildes darzustellen, als auch das sichtbare Leben, diese im innigsten Zusammenhange stehende Reihe von Bildern an unserm Blicke vorüber zu führen vermag, zur Mimik nehmlich.

Bey

Bey der Ausübung der Mimik, als des sichtbaren Ausdrucks unseres Geistigen zur Kunst erhoben, ist der Künstler zugleich Kunstwerk. Wenn von der Mimik als solcher insbesondere die Rede ist, wird sie nicht in dem Verhältnisse betrachtet, in welchem sie, vereint mit der Sprache, die Redekunst im weitern Sinne des Worts bildet, sondern sie wird hier als für sich bestehend, als frey betrachtet, und in dem Grade verlangt, daß sie alles, was nicht ausschließend und allein durch das Wort aus unserm Innern hervortreten kann, enthülle.

Das reine Urtheil, weil es auf die Empfindung nicht immer eigenthümlich, sondern nur im Allgemeinen wirkt, wird sich durch Mimik nicht kund thun, sondern es wählt das Wort zu seinem Redner. Aber jede Empfindung hat ihren eigenthümlichen Ausdruck, der allerdings nicht immer in den Gesichtszügen und in den Gesten, sondern nicht selten nur im Auge gesucht werden muß.

Der mimische Ausdruck, er sey nun, weil wir denn doch den Ausdruck des Auges noch gar zu wenig kennen, Gesichtszug, Körperhaltung, Geste oder äußere That, erfolgt eben sowohl nach Gesetzen der Bewegung, wie die Musik. Wenn wir im gewöhnlichen Leben uns mimisch ausdrücken, geschieht es nach Gesetzen und Verletzungen derselben. Diese Gesetze sind dieselben, nach welchen die Formen unserer Empfindungen in uns gebildet werden. Zwar kann die Individualität des einen oder des andern, im Einzelnen, diese Gesetze übertreten,

dennoch

dennoch walten sie in einem jeden ob, sind in unserm innersten Wesen eben so begründet, wie Gefühl, Empfindung, deutliches Bewußtseyn und Vernunft. Die Gesetze für die Beschaffenheit unsers Körpers, nach denen unsere Fähigkeit des Thuns und Ausdruckes durch Bewegung sich äußert, entsprechen den Gesetzen, nach welchen sich auch die Thätigkeit unserer Seele überhaupt äußert, darum muß man jeden Gemüths- und Geistes-Zustand auf seinen Begriff zurückführen, um darnach den mimischen Ausdruck für den einen oder den andern Seelen-Zustand zu beurtheilen. Erst wenn man den Seelen-Zustand in seine Theile zerlegt hat und seinen Zusammenhang prüft, kann man die geistige Schönheit des Gemüths-Zustandes, und nach dieser die ihr entsprechende Schönheit des sichtbaren Ausdruckes überblicken.

Alle Gemüthszustände lassen sich eintheilen in Zustände

1) der Wahrheit,

2) der Lüge.

Jene erfüllen das Gemüth wirklich und ganz, und gewähren daher einen reinen, vollen, mimischen Ausdruck. Die lügenhaften Zustände tragen einen Widerspruch in sich, der auch vom Meister der Heucheley nicht ganz verborgen werden kann. Allerdings giebt es auch Zustände der Wahrheit, welche ein widersprechendes Streben verrathen, allein sobald die Seele wirklich ergriffen ist, äußert sie das, was sie fühlt, daher wird sich hierbey der Widerspruch immer unterordnen einer allgemeinen Uebereinstimmung des wahrhaften Fühlens.

Am lügenhaften Zustand wird das Verbergenwollen dennoch erkannt, und dieses hemmt den Ausdruck des Gefühls, welches vorgelogen wird.

Zustände der Wahrheit äußern im mimischen Ausdruck totale Homogenität und nur bisweilen partielle Heterogenität. Zustände der Lüge im Gegentheil zeigen immer totale Heterogenität und partielle Homogenität. Hiernächst lassen sich die Gemüths-Zustände eintheilen in

a) einfache und

b) zusammengesetzte.

Herrscht in den zusammengesetzten Gemüthszuständen kein Widerspruch, so wird der mimische Ausdruck nur auf der einen Hälfte des Gesichts verschieden von dem auf der andern Hälfte seyn und so auch sich der übrige Körper-Ausdruck in die rechte und linke Seite des Körpers theilen. So z. B. bey der frohen Erwartung, die aus Freude und Ungeduld gemischt ist.

Stehen aber die vereinten Neigungen noch außerdem im Widerspruch, so theilt sich der kontrastirende, mimische Ausdruck auch in das Hinauf und Hinab.

Alle Gemüths-Zustände lassen sich ferner eintheilen in

1) bejahende und

2) verneinende.

Jene werden immer Annäherung verrathen, diese stets Entfernung.

§. 180.

§. 180.

So verschieden auch immer die nationale und individuelle Grundbildung ist, so gewiß es vorherrschende Züge und Haltung des Körpers giebt, welche das National-Temperament wie den National-Karakter bewähren, so gewiß giebt es auch wiederum allgemeine Gesetze, nach welchen der mimische Ausdruck das Gemüth aller Menschen enthüllt. Ist gleich der Afrikaner ganz anders gebildet, als der Europäer, so erkennen beyde dennoch gegenseitig an ihrem mimischen Ausdruck ihre Gemüths-Zustände.

Nicht im Minenspiel allein, oder in der Geste, sondern in der ganzen Haltung des Körpers, im Stand der Füße und in der Haltung der Beine verräth sich der Ausdruck des Gemüths.

Wenn man den Gang des Gemächlichen mit dem Gange des Faulen vergleicht, so wird jener geregelt und breit schreiten, während der Faule dem Fuße, über der Erde hinschleifend, lieber wehe thut, als daß er ihn mit einiger Kraft erhübe. Vergleicht man den Gang des Leichtsinns, der Eitelkeit und Dummheit, so haben alle drey einen ungewissen, schweifenden, kreuzenden Tritt, aber dem Leichtsinn sieht man es an, daß er stets ein anderes Ziel hat, der Eitelkeit, daß sie überall aufgehalten wird, und der Dummheit, daß sie gar kein Ziel hat.

Alle affirmatisen Gemüthszustände neigen den Körper vor, hin, entgegen. Z. B. Hoffnung. Die negatisen beugen ihn zurück, weg, davon. Z. B. Schreck.

Gemüthszustände endlich, welche zwischen Affirmation und Negation kämpfen, brechen gleichsam den Körper in zweyerley Richtung. So z. B. Eifersucht, Angst, Verzweiflung.

Der gerade ausgestreckte Arm ist stets demonstratif, und zwar wird die äußere Seite zugleich die obere, so deutet er ein Substantifum oder Pronomen an, wird aber die innere Seite die obere, so deutet er nur adjektifisch. Dort vertritt er gleichsam die Stelle des Artikels, hier beschreibt er, gleich einem Adjektifum, oder Verbum. Deutet man im ersten Falle mit dem Zeigefinger, so drückt man Spezialität und Singularität, und deutet man mit der ganzen Hand, so drückt man Pluralität und Totalität aus.

Beyde Arme das Substantif andeutend wird komisch. Während aber die eine Hand das Substantifum ausdrückt, kann die andere das Adjektifum angeben. Wenn beyde Hände adjektifisch demonstriren, so wird das Adjektifum nur verstärkt, die Beschreibung nur vervielfältiget. Hand und Arm im Widerspruch drücken Negation aus. Der hängende Arm verkündet einen passiven, der gehobene einen aktifen Zustand.

Der Zeigefinger ist edel demonstratif. Deutet man mit dem Mittelfinger, als dem längsten, so drückt man Spott aus, deutet man mit dem Daumen, so gilt dies verächtlich dem Vergangenen, mit dem kleinen Finger dem Gegenwärtigen.

Habsucht reißt den Mund auf, und der Trotz verschließt ihn.

Alle

Alle solche entgegengesetzte Erscheinungen erfolgen nach Gesetzen an allen Menschen gleich, und da jene Erscheinungen Bewegungen sind, so können auch nur Gesetze der Bewegung sie hervorbringen und ordnen. Wie sich die Empfindung nach Gesetzen der Bewegung entfaltet und formet, so auch ihr sichtbarer Ausdruck. Form, Größe des Raumes und Geschwindigkeit der Bewegung müssen daher, wie in der Musik, so auch hier bey dem sichtbaren Ausdruck in vollkommener Uebereinstimmung stehen, damit der Ausdruck für das, was er andeutet, wirklich schön werde. Auch hier ist es gewiß, daß, je mehr die Beymischung des nur in der Individualität begründeten Zufälligen, etwa des Mangels an Flexibilität der Muskeln, oder der Gegensatz davon, oder Angewohnheit, oder Ungewohnheit entfernt, und der reine Ausdruck des Innern dargestellt wird, desto sprechender wird der mimische Ausdruck seyn. Wie in jedem Gemüthszustande, wenn man ihn analysirt, bald die eine, bald die andere Idee vorherrscht, welche den verschiedenen Kathegorieen des Schönen zum Grunde liegen, wird auch der mimische Ausdruck, als solcher, einer der Kathegorieen der Schönheit entsprechen. Weil aber der Mimiker sich zugleich selbst zum Kunstwerke erhebt, so muß er sich auch im Geiste, wie der Mahler sein Gemählde, wie der Bildhauer seine Statue, von dem Gesichtspunkte aus betrachten können, welcher an jeder Gestalt der schönste ist. Die Thätigkeit des Mimikers ist daher getheilt zwischen Wahrheit, Fülle des Ausdrucks und mahlerischer Stellung gegen den, von dem er be-

trachtet seyn will. Dies letztere ist es, was besonders der rhapsodische Mimiker voraus vor dem Schauspieler gewähren kann, weil er weniger als dieser an Umgebungen gebunden ist. Dies ist es zugleich, was den mimischen Bildern, als solchen, oder auch in der Pantomime und im Ballet angebracht, einen Werth voraus vor den Bildern giebt, welche der Schauspieler zeigen kann.

Auch der Mimiker muß die Gesetze der Gruppirung, Drapirung und Beleuchtung kennen, welche dem Mahler so unentbehrlich sind, und wiederum muß er, wie der Bildhauer, ohne alle Perspektive dergestalt arbeiten, daß man sein Bild in jedem Profile beschauen könne, wenn gleich eines das schönste seyn muß.

§. 181.

Da der Mimiker beweglich ist, so kann er eben sowohl Bild als Handlung darstellen, Bild nehmlich, als den einzeln herausgehobenen Augenblick einer Handlung. Die mimischen Bilder wollen ganz wie die Werke der Plastik und Mahlerey betrachtet werden, und es finden darin ebenfalls solche Abstufungen Statt, als ich sie bey den Bildern überhaupt angeführt habe. Die mimische Handlung nenne ich Pantomime im allgemeinen Sinne. Hier ist der Mimiker zugleich Schauspieler und bildender Künstler. Die höchste und freyeste Pantomime zeigt er, wenn er eine Reihe Empfindungen einer einzigen untergeordnet, oder in diese endlich aufgelößt darstellt,

stellt, oder daraus einen vollständigen Karakter, oder gar einen aus der Geschichte entlehnten Karakter entwickelt. In einer solchen Pantomime erreicht er in der Wirkung das gleiche, was die Instrumental-Musik in der sogenannten Phantasie erreicht. Keine Kunst kann hierin dem Mimiker und der Instrumental-Musik gleich kommen. Es ist eine zusammenhängende Reihe von Empfindungen, ähnlich denen der Ode, mit Ausnahme daß diese Dichtungsart alle die leisen Uebergänge der Empfindungen nicht so fühlbar, wie die Mimik, machen kann, ohne herabzusinken aus ihrer Höhe. Der Mimiker ist hier wie der lyrische Deklamator ganz, und nur er selbst. Eben dies ist auch der Fall in der mimischen Erzählung, wo der Mimiker, gleich dem epischen Deklamator, d. h. dem Deklamator, welcher eine Erzählung vorträgt, das Vergangene erzählt, ohne die darin enthaltene Handlung in kleine Dramen zu zerhacken, und so das Ganze wie dramatische Bruchstücke darzustellen, wodurch eben so sehr der Zusammenhang aufgehoben wird, welcher einzig und allein in der Erzählung ruht, als wenn er die erzählte Handlung nur als Empfindung über diese Handlung, wenn er sich nur lyrisch über sie entwickelte.

Die mimische Erzählung hat ihre eigenen Schwierigkeiten, sobald nicht Volks-Gesten, Gesten, denen das Herkommen eine bestimmte, umfassende Bedeutung gegeben hat, darin aufgenommen werden, denn allerdings mahnt das Sichtbare überall mehr an die Gegenwart, als an die Vergangenheit. Vereint mit solchen Volks-

Gesten und solchem willkührlichen, aber allgemein anerkannten, mimischen Ausdrucke wird die mimische Erzählung einen hohen Grad der Klarheit erlangen können, wird sie Sprache der Empfindung in umfassenderm Sinne zu nennen seyn. Die Taubstummen, wenn sie an keine willkührliche Zeichensprache gewöhnt sind, geben uns hier die richtigste Anleitung. Sie beschreiben abwesende Dinge nach ihrer Form, nach ihrem Zwecke u. s. w., und eben so beschreiben sie Handlungen in einer oft weit bessern, logischen Ordnung, als sie die Wortsetzungen beobachten, und es kommt sodann nur darauf an, diese Pfleglinge der Natur so nachzuahmen, daß man die Wahrheit des Ausdrucks mit der plastischen Schönheit vereinige, und das Thun und die Geste immer im schönsten Augenpunkte und Maaße der Kraft zeige.

§ 182.

Entwickelt die Mimik einen gegebenen Karakter, so entfaltet sich die Pantomime im engern Sinne, und wo Erzählung darin vorkommt, will diese gemäß des einmal gegebenen Karakters wiedergegeben seyn. Hier vereinigen sich also That, Geste und Minenspiel, während in der mimischen Erzählung nur Gestikulation und Minenspiel verlangt werden. Hier in der Pantomime im engern Sinne ist eine mimische Grundhaltung eben so unerläßlich, wie in der dramatischen Deklamation und überhaupt in der Schauspielkunst. Diese Haupthaltungen müssen uns Geschlecht, Jugend und

Alter

Alter und die Hauptrichtung des darzustellenden, historischen Karakters enthüllen. Aus diesen Haupthaltungen heraus sollen die Einzelheiten entwickelt werden und in jenen begründet seyn.

Es bleibt ein unerläßliches Gesetz der Pantomime, daß sie sich nie an Situationen wage, welche die Ton- und Wort-Sprache unvermeidlich machen. Kaum werden wir erinnert, daß die Erscheinenden sich vollkommener mit einander verständigen möchten, als es der mimische Ausdruck vermag, daß sie es aber nicht dürfen, weil Pantomime gespielt wird, so ist der rein dramatische Eindruck vernichtet, die Täuschung nicht allein, sondern die karakteristische Entwickelung zugleich entfliehen, und wir bewundern höchstens die mimische Fertigkeit, als ein Werk der Ueberlegung, nicht der Empfindung.

Aus eben diesem Grunde ist auch die Pantomime (nach höherer Ansicht derselben, welche Einheit des Ganzen verlangt,) gar nicht der Ausdehnung der Situationen auf viele Personen, auf Volksscenen u. s. w. und auf den Zeitraum einer Tragödie von mehreren Akten fähig. Die Pantomime, im reinsten und höchsten Sinne, kann nur wenige Augenblicke auf einander folgen lassen, in welchen der sprachlose, nur mimische Ausdruck motivirt wird, durch die innere Situation der Empfindung der Handelnden.

Aus eben diesem Grunde ist auch eine komische Pantomime noch seltener vollständig als Pantomime begründet, als es die ernste Pantomime seyn kann. Es giebt tragische und komische Situationen,

welche in ihrem Innersten nur auf den mimischen Ausdruck zurückgeführt sind, aber es wird schwerlich eine Tragödie, oder ein Lustspiel als Pantomime gedichtet werden, in welcher die Sprachlosigkeit nicht erzwungen erscheint, und hierdurch schon die Fülle der innern Wahrheit des Gegenstandes und des mimischen Ausdruckes zugleich geschwächt ist.

§. 183.

In aller Pantomime, wie in jeder Bewegung, ist ein allgemeiner Rhythmus so unverkennbar, wie in jedem Tone, als einer Bewegung; allein in diesen Rhythmus kann eine größere Gleichmäßigkeit gebracht werden durch fühlbarere Haupt- und Unter-Abtheilungen, und auf diese Weise bildet sich der Tanz, als eine rhythmische, karaktervolle Pantomime im allgemeinern Sinne, die wir wiederum, wenn sie auf Pantomime im engern Sinne angewendet wird, Ballet nennen. Wie unsere Theater-Pantomime zum Puppenspiel herabgesunken ist, so und noch mehr ist unser Ballet durchaus nicht, was es seyn sollte. Unser Tanz ist mehr Fußbewegung, als mimischer Ausdruck. Diese Fußbewegungen sind mehr Fuß- und Körper-Verdrehungen als Wendungen, sind mehr Spielfüßigkeit und Seiltänzer-Arbeit als karaktervolle, rhythmische Bewegungen. Wir sehen jetzt getanzte Tragödien, wie wir gesungene hören, und

beyde

beyde sind doch gewiß unendlich verschieden von einem tragischen Tanz und tragischen Gesang, das heißt, beyde hervorgehend aus dem Innern, als unbedingt nothwendig und bestimmt also durch die innere tragische Situation des Gemüths. Wir haben die spanische Menuet abgeschafft, dafür aber sehen wir desto mehr Entrechats, und die Ballettänzer und Tänzerinnen führen uns die altfränkische Grazie, als vermeintliche Nachbildungen der schönen Antiken, vor das Auge, und das Ganze wird mit Flitter von Dekorationen, Musik u. s. w. überfirnicht, damit wir den Mangel an mimischen Ausdruck nicht bemerken mögen.

§. 184.

That, Geste und Minenspiel sind drey Theile des mimischen Ausdrucks, welchen der allgemeine Körperausdruck durch Richtung und Kraft zum Grunde liegt. Die Geste ist die Andeutung der That und des Objekts und seiner Beschreibung. Wenn wir daher den Ausdruck der That betrachten, so müssen wir in ihr unterscheiden, was wirklich Ausdruck des Gemüths ist, oder was uns unvermeidlich durch die äußere Umgebung nothwendig wurde. Wir müssen, was sitzen, stehen, gehen, sich wenden u. s. w. nothwendig hervorbringen, von dem unterscheiden, was neben allen diesen Richtungen und Wendungen, welche von Außen veranlaßt seyn können, den wirklichen Gemüthsausdruck darlegt.

Aus dem, was die Geste sonach ist, zeigt sich von selbst, mit wie wenigen Gesten eigentlich der Mimiker ausreichen kann.

Schon vormals sind die Gesten in Gefühls- und Verstands-Gesten eingetheilt worden. Die letztern gleichen den Accenten in der Deklamation und können Accente des Thuns genannt werden. Jene des Gefühls gehen mit dem Gefühle fort und enden mit ihm; máhlen sie zu sehr die Einzelheiten, so verletzen sie unsere Empfindung, weil wir alsdann erst wahrnehmen, daß sie die Klarheit des Wortes nicht ganz erreichen können, daß sie sich zur Helligkeit des Wortes verhalten, wie Empfindung zum Verstande. Der Komiker daher mahlt im Einzelnen durch die Gesten nicht allein, sondern er versucht sogar durch das Minenspiel zu mahlen, und sein Streben steht daher mit der Möglichkeit der Erreichung seiner Absicht im Widerspruch, und so erregt er in doppelter Hinsicht das Komische. Für den Verstand nehmlich durch den Willen, das zu thun, was er nicht kann, und für die Empfindung durch die Erscheinung der unvollkommenen Einzelheiten selbst. Der mimische Ausdruck bleibt weit mehr Ausdruck der Empfindung als des Verstandes, ist, im gewissen Sinne, stets romantisch. Wie sich Menschen beym ersten Anblick zu einander angezogen fühlen, wie ein Zauber das Geistige dem Geistigen kund thut, ohne daß man sich strenge Rechenschaft von den Einzelheiten zu geben vermag, und wodurch anders, als durch den mimischen Ausdruck, so auch im Gegensatz muß dieser an Würde und Werth für die

Empfin-

Empfindung verlieren, wenn er bis zur Buchstaben-Sprache herabsinkt. Diese willkührliche Buchstaben-Sprache, vermischt mit wahrem Gemüths-Ausdruck, erreicht allerdings viele nützliche Zwecke für die des Mitleids so würdigen Taubstummen, aber sie kann sich nicht zur Kunst, mit dem Zwecke der Schönheit, erheben. Je mehr jene Sprache nur Sprache der Empfindung bleibt, wie sie z. B. der wilde Afrikaner mit dem Europäer auch sprechen wird, so lange sich beyde durch Worte nicht verständlich machen können, desto höhern Werth, dünkt mich, wird auch jene Sprache haben, und ich kann die Gelegenheit hier nicht vorübergehen lassen, ohne zu bemerken, daß ich von mehreren Taubstummen-Instituten, welche ich gesehen, das zu Schleswig in Holstein, unter der Leitung des Professor Pfingsten, für am vollkommensten darum halte, weil alle Gestikulationen am meisten aus der Empfindung geschöpft sind, und selbst die Andeutungen von Worten sich mehr auf die Empfindung bey dem Sinne des Wortes, als auf diesen kaum auszudrückenden Sinn selbst gründen. So lernt der Taubstumme durch die immer mehr geschärfte Empfindung allgemein verstehen und mittheilen, denke er in sich, wie er wolle; gar nicht zu gedenken, daß die meisten Pfleglinge dieses Instituts eine große Fertigkeit im ruhigen, keinesweges übertriebenem Ton-Sprechen und darin erlangt haben, an den Bewegungen der Sprachwerkzeuge zu sehen, was man ihnen sagt.

§. 185.

§. 185.

Die Kunst als Darstellung des Schönen bot sich dar in sichtbarer, in hörbarer Form, und in der Vereinigung aus beyden, als der redenden Kunst im allgemeinen. Hier finden wir also bald Sprache und Mimik, bald Gesang und Mimik vereint, und oft werden beyde durch Instrumental-Musik und Mahlerey unterstützt. Die hier aufzustellenden Gesetze konnten daher nicht bey der Musik, nicht bey der bildenden Kunst, nicht bey der Mimik ausgesprochen werden, weil jene nur als Theile der redenden Kunst hier erscheinen, ob sie gleich auch selbstständig auftreten können.

Beredsamkeit im allgemeinen ist die Wissenschaft der Gesetze, durch welche die Rede zum Kunstwerk, und zwar in dem Sinne wird, in welchem die Rede bald mehr Werk der Kunst durch Verstand, bald mehr Werk der Kunst durch Gemüth wird. Auch hier also zeigt sich, daß es schwer sey die verschiedenen Künste rein zu scheiden und abzutheilen, denn streng genommen hätte derjenige Theil der Beredsamkeit, welcher nur die Rede als Kunstwerk durch Verstand, mit dem besondern Zwecke der Wahrheit, verlangt, da abgehandelt werden müssen, wo von der Kunst durch Verstand die Rede war. Allein sehr bald würde alsdann auch die Untersuchung nothwendig geworden seyn, ob überall nicht die Schönheit mit dem Zwecke der Wahrheit vereinbar, und dann wiederum, wann und wie, bald mehr bald weniger, die Wahrheit oder Schönheit vorwaltender Zweck

seyn

seyn könne, und so würde sich dann gezeigt haben, daß auch die trockenste, mathematische Abhandlung einer schönen Behandlung fähig sey, wenn sie selbst gleich nicht um der Schönheit willen entsteht. (vid. §. 63.) Es dünkte mich daher besser, hier die Beredsamkeit und Redekunst, als das Schaffen des Schönen erkannt an dem vereinten sichtbaren und hörbaren Ausdruck unseres Gemüths im allgemeinen zu behandeln.

Die Rede im allgemeinen scheide ich wiederum in zwey Hauptheile:

1) In die Redekunst im engern Sinne, wo der Redner durchaus subjektif bleibt, also die Redekunst auf der Kanzel, im Gerichtshof, oder überhaupt vor dem Volke, und die Redekunst des Rhapsoden.

2) Zweitens aber in die Schauspielkunst, wo der Redner rein objektif einen bestimmten historischen Karakter repräsentirt.

Um aber nicht in den Haupttheilen wiederholen zu müssen, was Gesetz und Regel für beyde ist, wird es wohlgethan seyn, erst die Beredsamkeit im Allgemeinen zu berücksichtigen. Hierbey aber wird wiederum eine Scheidung nach zwey Richtungen nothwendig. Die Scheidung nehmlich der Beredsamkeit in innere und äußere. Jene würdert das rednerische Werk noch ehe es vorgetragen ist, die äußere hingegen beschäftigt sich nur mit dem Vortrage, und stützt sich also unmittelbar auf die Sprachmusik und Mimik.

§. 186.

§. 186.

Die innere Beredsamkeit berücksichtiget den Styl im allgemeinsten Sinne des Worts.

So abweichend auch die grammatikalischen Regeln der verschiedenen Sprachen im einzelnen sind, so fließen sie doch in ihrem Innersten immer zusammen und gehen aus den Gesetzen hervor, nach welchen in uns überhaupt Vorstellungen und Begriffe, nach denen das Denken möglich wird. Auch die Gesetze der Grammatik sind nicht gefertigt und erfunden worden, wie ein mechanisches Instrument, sondern sie wurden wahrgenommen. Wie das Wort selbst entstanden ist, so auch die verschiedenen Wortsetzungen; und läßt sich nicht erweisen, daß alle Sprachen aus einer hervorgegangen, läßt sich nicht darthun, daß die vielen verschiedenen Sprachen nur abweichende Dialekte von einer Stammsprache sind, so läßt sich doch auf der andern Seite nicht widerstreiten, daß alle Sprachen im ausgebildeteren oder mindern Grade allgemeinen Gesetzen gehorsam sind, welche sich durch die Sprache, als einem von den Kennzeichen der Menschheit, darthun. Wie es in allen Sprachen ähnliche Buchstaben und Worte giebt, weil die Menschen sich ähnlich sind, die da reden, und die Natur unter den verschiedenen Klimaten auch sich ähnlich ist, so auch giebt es ähnliche Wortsetzungen und ähnlichen Periodenbau in allen Sprachen. Der Styl ist allerdings so mannigfaltig, als die Individualität, und wie es dieser nur sehr schwer wird, sich nicht zu erkennen zu geben, wie es leichter ist, die Individualität

tät eines Andern nachzuahmen, als sich bis zu einer Allgemeinheit zu erheben, in welcher keine Individualität erkannt wird, eben so schwer ist es, sich einen Styl anzueignen, der sich von aller Eigenthümlichkeit frey zeigt, bestehe die Individualität des Styls übrigens in einer sich ähnlich bleibenden Denkform überhaupt, oder der Wortsetzungen im besondern, oder auch in der Wahl der Worte u. s. w.

§. 172.

Die musikalische Schönheit der Sprache, ihr Wohlklang, ist bey der Sprach-Musik berücksichtigt worden, es kann demnach hier nur von der Schönheit für den Gedanken und durch diesen auf die Empfindung die Rede seyn. Diese Schönheit bezieht sich

I) Auf die einzelnen Worte, nach zweyfacher Richtung.

a) Jedes Wort muß bestimmt und rein das ausdrücken, was wir denken. Das gewöhnliche Leben bietet Stoff genug dar, um wahrzunehmen, wie häufig gegen dieses Gesetz gesündigt wird. Die meisten Mißverständnisse entspringen hieraus. Wie oft werden die Vorwörter und Bindungswörter verwechselt, wie oft eine Eigenschaft und ein Gegenstand überhaupt nur unbestimmt angedeutet. Während man sich im gewöhnlichen Leben gar sehr auf den mimischen Ausdruck verläßt und von ihm erwartet, er werde das deutlich machen, was wir im schnellen Fluge unserer Rede nicht vollkommen durch

Worte ausdrücken, wählen wir nicht selten Worte, die wohl gar den entgegengesetzten Sinn von dem kund thun, was wir sagen wollen. Auch indem wir schreiben, geht der Drang nach mimischen Ausdruck in uns fort, und könnten wir nur jeden Gelehrten unbemerkt beobachten, wenn er mit Lebhaftigkeit schreibt, wir würden in seinem Gesichte gewiß sehr viel von dem lesen können, was er niederschreibt. Auch bey dem Schriftsteller kann sich eine solche Dunkelheit des wörtlichen Ausdrucks einschleichen, ob er gleich vorzugsweise an deutliches Anschauen aller Einzelheiten gewöhnt ist.

Da jede Sprache bey weitem mehr bildliche Worte (wie z. B. das Wort Augenblick eines ist) als reine Begriffsworte besitzt, wie es die Worte: Seele, Körper, Leib, Schönheit u. s. w. sind, so werden wir nicht selten in die Verlegenheit versetzt, Worte nicht in ihrer strengsten, eigenthümlichen Bedeutung zu gebrauchen. Es bezeichnet daher den klaren Denker, wenn er gerade das am Gegenstande aufzufassen weiß, wofür ihm auch das eigenthümliche Wort in der Sprache gegeben ist.

b) Jedes die Spezies andeutende Wort führt zur klaren, deutlichen, jedes das Genus bedeutende Wort führt zur romantischen Schönheit. Wenn wir z. B. sagen: Der Held sitzt am Felde unter dem Apfelbaum, so sehen wir hier weit mehr Einzelheiten vor uns, als wenn wir sagen: Der Held sitzt am Felde unter dem Baum. Noch allgemeiner und also romantisch wird der Ausdruck, wenn wir sagen: Der Held sitzt unter dem Feldbaum.

c) Auf ähnliche Weise läßt sich entwickeln, wie jede Hyperbel entweder zur kolossalen Schönheit führt, oder zum Lächerlichen. Wie das verkleinernde Wort, das Diminutivum, und jedes nur den Theil, anstatt des Ganzen, nur eine Eigenschaft, anstatt der ganzen Beschaffenheit einer Sache andeutende Wort zur zarten Schönheit führen.

d) Warum sollten nicht Sprachen von einander Worte aufnehmen dürfen, wenn dadurch wahre Lücken ausgefüllt werden? Finden wir Worte in fremden Sprachen, die in einer strengen Bedeutung anerkannt sind und für die wir kein eigenthümliches Wort besitzen, so ist kein Grund vorhanden, sie nicht aufzunehmen. Aber leider spricht insbesondere der höhere Zirkel in Teutschland nicht um der Schärfe und Deutlichkeit der Gedanken willen, sondern meistens aus Bequemlichkeit und Eitelkeit eine gemischte Sprache. Unsern Wissenschaften aber werden Terminologieen, gemischt aus Worten aller Sprachen, zwar wohl aus jenem andern Grunde gegeben, allein man wählt dabey nicht immer vorsichtig genug.

§. 188.

Die Schönheit, welche die Beredsamkeit lehrt, soll sich verbreiten

II) über die Theile jeder Periode.

Wenn wir nehmlich jede Periode betrachten, so finden wir, daß einige Worte derselben immer wieder in

besonderer Verbindung zu einander stehen, daß die Periode, dem Sinne nach, in Theile zerlegt wird, deren schon früher gedacht worden ist, in Theile als den rhythmischen Bewegungsreihen. Die Grammatik sagt uns schon, wie die Worte einander beherrschen und welche Worte zur Erlangung der vollkommensten Deutlichkeit neben einander gesetzt werden sollen, und so bildet sich, indem wir ihre Regeln streng befolgen, der korrekteste, aber zugleich gebundenste Styl, der die Grundlage der meisten Styl-Arten seyn kann, wie sich z. B. die einfache Schönheit mit andern Grundverschiedenheiten der Schönheit gern vereinigt. Je mehr wir von den Regeln der Wortsetzung abweichen, je mehr wird der Styl unterbrochen und inkorrekt.

Auch in Rücksicht der Theile einer Periode gilt das, was von der Deutlichkeit des einzelnen Worts gesagt wurde. Mit überflüssigen Worten ist die Rede des gewöhnlichen Lebens angefüllt! Viele Partikeln werden unnöthig eingemischt, wie auch, nur allzu sehr störend, die nehmlichen oft wiederholt werden.

Es kann die Periode durch eine planmäßige Abkürzung an Stärke gewinnen. Abkürzungen, nicht bloß Wegfall des Ueberflüssigen. Wenn man sagt: Du bist der König dieses Landes, so ist hierin kein Wort überflüssig, aber augenblicklich wird die Periode verstärkt, wenn man den Artikel heraus läßt und sagt: Du bist König dieses Landes! Deutet nehmlich der Artikel an, daß der, welchen man anredet, der König sey, so drückt die Weglassung des Artikels mehr das aus, was in

dem

Worte König angedeutet ist. Man denkt also, sobald der Artikel weggelassen ist, mehr an die strenge Bedeutung des Substantifs, dem er entzogen wird.

So gewiß jedes doppelsinnige Wort, wenn man es nicht auf Eine Bedeutung beschränkt, der Bestimmtheit der Form des Gedankens schadet, weil es auf zwey Formen hinweist, so gleicht eine Periode, in welcher man zweyerley zugleich sagen will, ohne daß diese Zwiefachheit einer Einheit untergeordnet ist, einem Bilde, auf welchem zweyerley Grundideen ausgeführt sind. Wir erkennen weder die eine, noch die andere.

Wenn das Hauptwort und mit ihm die auf dasselbe sich beziehenden Worte nur das Generische andeuten, so erlangen wir mehr und mehr die romantische Schönheit. So nennt z. B. Ossian die Berge oft nur Höhen, die Thäler Tiefen, seine Helden erscheinen u. s. w.

§. 189.

Wie wir vom Vers wünschen, daß er keine allzu große Anzahl von Füßen besitze, weil wir sie nicht zu behalten vermögen, ohne unsere ganze Aufmerksamkeit auf den Versbau zu richten, wodurch uns der Gedanke verloren gehen würde, eben so billigen wir auch allzu lange Perioden nicht. Diese allzu langen Perioden entstehen gemeiniglich durch folgende Fehler des Denkens:

a) Wenn man sich der Haupttheile des Gedankens nicht bestimmt genug bewußt ist.

b) Wenn man die Gegensätze zu sehr trennt, und

c) Wenn man den Beweis in die Behauptung verflechten will.

Entgegengesetzt der allzu langen Periode ist die gar zu kurze, welche dadurch entsteht:

a) Daß man die Untertheile eines Gedankens zu Haupttheilen, zu für sich bestehende Gedanken erhebt.

b) Daß man Metaphernreich denkt, oder in vielen Gegensätzen.

So lange man nicht überzeugt ist, daß es keine gleichbedeutende Wörter giebt, wird man sich stets in der Gefahr befinden, weitschweifig zu werden und allzu lange Perioden zu bauen, und wiederum so lange man sich nicht überzeugt, daß witzige Vergleichungen nicht reiner Beweis der Wahrheit sind, läuft man Gefahr, einen zerschnittenen Styl zu bekommen und in allzu kurzen Perioden zu schreiben, oder zu sprechen.

Gegen das Ende vieler Romane — versteht sich von mittlerem Werthe — findet man nicht selten einen eilenden Styl, der sich dadurch zu erkennen giebt, daß die Sprache zum chirurgischen Verbande der Gedanken gemacht wird. Die Bindungswörter müssen sodann die fremdartigsten Gegenstände zusammenhalten, damit der Schriftsteller zum Ende gelange. Dieser Periodenbau führt nur allzu leicht zur Verwirrung der Ideen.

Mich dünkt es gebe überhaupt nur folgende, richtige Periodenformen, aus denen sodann das Maaß der Länge, der Wohlklang und die kleinen Abweichungen von selbst hervorgehen.

1) Die eine Periodenform beginnt mit dem Hauptworte und läßt diesem folgen, was von demselben gesagt werden soll.

2) Die zweyte schickt dem Hauptworte voraus, was von ihm gesagt wird.

3) Die dritte stellt das Hauptwort in die Mitte seiner Beschreibung.

4) In der vierten sind zwey Hauptworte, als Gegensätze, von denen das eine stets dem andern, weil es in der nehmlichen Periode ist, untergeordnet bleibt.

Ehe diese Formen näher untersucht werden können, muß man darüber einig werden, welches das Hauptwort einer Periode sey. Nicht immer das Substantifum ist das Hauptwort der Periode. Nein, auch das Adjektifum, das Verbum, das Pronomen und die Präposition können Hauptworte, den Sinn leitende Worte einer Periode werden. Wenn jemand z. B. sagt: "Schwarze Farbe sehe ich lieber als gelbe"; So bleibt zwar das Wort Farbe das Substantifum, aber die Worte schwarz und gelb sind die Hauptworte als Gegensätze, und das Wort gelb ist sogar dem erstern untergeordnet, denn nicht, daß schwarz und gelb Farben sind, soll bemerklich gemacht werden, sondern, daß die Eigenschaft der schwarzen Farbe lieber gesehen werde, als die Eigenschaft der gelben. Hier wäre also zugleich das Beyspiel gegeben für die vierte Periodenform.

Die erste Periodenform hiernächst beginnt mit dem Hauptworte, die zweyte endet damit, sey dieses Hauptwort nun ein Substantifum oder nicht. Man darf daher nur, um den Sinn jeder Periode zu fühlen, versuchen, ob sie mit dem Hauptworte beginne oder nicht. Wenn es z. B. heißt:

"Troja's Mauern sind gefallen";

so wird jedermann geneigt seyn, das Wort Troja für das Hauptwort zu nehmen, und sollte es nach dem Willen dessen, der diese Periode schreibt, nicht für das Hauptwort genommen werden, so müßte er das Wort, welches er zum Hauptwort erhoben und als solches accentuirt wissen will, unterstreichen. Unterstreicht er das Wort gefallen, so entsteht allerdings die zweyte Periodenform, aber das Unterstreichen selbst ist hier schon Zwang, den er der Wortsetzung zufügt. Unterstreicht er das Wort Mauern, so entsteht die dritte Periodenform, aber ebenfalls erzwungen, denn alsdann wird hervorgehoben, daß es Mauern sind, die da fielen. Um diesen gewählten Gedanken nur durch die Wortsetzungen und ohne einen erzwungenen, unterstrichenen Accent in jene zweyte und dritte Periodenform zu verwandeln, müßte man sagen:

a) "Es sind die Mauern gefallen Trojas!" Hier bleibt Troja das Hauptwort, steht aber am Ende.

b) "Es sind die Mauern Trojas gefallen!" Hier wird ein jeder unwillkührlich das Wort gefallen accentuiren, oder man müßte ihm das Wort Troja unterstreichen.

c)

c) Die Mauern Trojas sind gefallen!

d) Es sind gefallen die Mauern Trojas!

In diesen beyden letzten Periodenformen steht das Hauptwort in der Mitte. In beyden Beyspielen wird man unwillkührlich das erstemal Troja, und das zweytemal gefallen accentuiren. Wie hier die Hauptworte, dem Sinne nach, auch die, einem jeden zukommenden, übrigen Worte bey sich führen, so auch zeigt sich, wie hierbey jeder Theil der Periode seine rhythmische Bewegungsreihe bildet.

§. 190.

Von diesen vier Periodenformen, die in musikalischer Rücksicht auf zwey zurückgeführt werden können, nehmlich auf die analytische und synthetische, hinauf- und herabsteigende Melodie, erlaubt die Sprache des Umganges Abweichungen im Kleinen. Wir sind gewöhnt, den Sinn zu suchen, auch wenn die Worte minder geordnet neben einander stehen. Aber in wohlgeordneten Perioden zeigen sich nur jene Grundformen, sind anders die Perioden einfach. Werden sie mit Zwischensätzen durchwebt, so finden sich die Zwischensätze ähnlich geformt dem Hauptsatze, im ruhigen Styl, und entgegengesetzt geformt dem Hauptsatze, im stürmenden Styl. Besteht hiernächst eine Periode aus Vorder- und Nach-Satz, so haben beyde gleiche Form, im ruhigen Styl, und entgegengesetzte Form, im stürmenden, leidenschaftlichen Styl.

Die antithetische Periodenform ist überall mehr die stechende und verträgt sich nicht mit langen Perioden. Sie findet sich daher nur beym Witz und Spott, bey der Ironie und bey dem Humor.

Die erste Periodenform hiernächst gestattet die meisten Abwechselungen, und eignet sich für sehr viele Vorträge voll Ruhe, Ernst und Einfachheit. Sie ist auch in allen Sprachen die vorwaltende. Die zweyte Periodenform ward stets die feyerliche genannt, und gestattet die wenigste Abwechselung. Die dritte Periodenform ist die ungebundene, welche ich im naiven Styl zu erkennen glaube.

§. 191.

Wie eigenthümlich immerhin die Wortsetzung in Frage und Ausrufung sey, so ist sie in jenen genannten Formen des Periodenbaues doch mit ausgedrückt. Wenn wir mit einzelnen Worten fragen, so ist ohnehin von einer Wortsetzung der Periode gar nicht die Rede. Frage und Ausrufung sind gegründet in Fragworten und in bestimmten Intervallen der Tonleiter. Wenn man frägt: Der Schöpfer der Erde ist Gott? oder: Gott ist der Schöpfer der Erde? so sind die Fragezeichen freylich unerläßlich, um die Frage zu erkennen. Wenn man dagegen frägt: Sein Kleid wäre gelb? oder: Gelb wäre sein Kleid? so wird jeder zwar die Frage erkennen auch ohne Fragzeichen, allein jene Grundformen des Periodenbaues zeigen sich auch hier in der Frage. In dem ersten

sten Falle steht das Hauptwort am Ende, und im zweyten Falle steht es vorn an. Bey der Ausrufung ist dies eben so der Fall, z. B. wäre doch sein Kleid gelb! oder: Gott sey dein Schutz!

§. 192.

Man sehe es als Regel an, in einer Periode die Kraft des Gedankens steigen zu lassen. Allein, ohne gerade Komisches zu bezwecken, kann es erster und wichtiger Zweck werden, jene Steigerung nicht anzuwenden. Dies ist der Fall bey dem Zarten, jenes bey dem Erhabenen.

Jede Wiederholung eines Worts hingegen giebt demselben das zweytemal eine höhere Kraft, und so auch wird jeder Gedanke durch Wiederholung gesteigert werden und auf Steigerung Anspruch machen. Darum, wo Wiederholungen Statt finden, läßt sich auch die Steigerung nicht versäumen, oder man erzeugt das Komische. Wenn man z. B. sagt: Ich ging, ich stand still, ich ging weiter — so erwartet der Hörer ein wichtiges Ereigniß, folgt nun darauf etwas Unbedeutendes, so hat das Ganze durch die Periodenform einen Anstrich des Lächerlichen empfangen. In der Periodenform bildet also Wiederholung der Worte, sey es des Substantivs, des Pronomens, des Adjektivs u. s. w., eben sowohl eine Steigerung, als diese durch das Zusammendrängen nur kleiner Theile in eine Periode hervorgebracht wird. Die Steigerung des Gedankens selbst aber

erfolgt

erfolgt bald ruhig und proportionirlich, indem man z. B. sagt: Er ist ein guter Bürger, ein fester Mann, ein edler Mensch, ein Held, ein weiser Herrscher, bald aber auch giebt es eine wilde Steigerung, die gleichsam mit Rücktritten, oder durch scheinbare Gegensätze sich erhebt. Z. B. Er war zart und kühn, fromm und streng, mächtig im Krieg, lieblich im Frieden, er starb als ein Bettler, aber er war ein König!

§. 193.

Wir können des bildlichen Ausdrucks nirgend entbehren, und die Tropen, Metaphern und Allegorieen sind als ein Reichthum der Sprache für Empfindung und Phantasie anzusehen. Durch alle Eintheilungen der verschiedenen Tropen und Metaphern, deren man sich in der Rede bedient, wird wesentlich nichts gewonnen, wenn man nur darauf Rücksicht nimmt:

1) Daß die Theile des einzelnen Bildes und einer ganzen Bilderreihe sich nicht widersprechen, keinen Zusammenhang ohne Uebereinstimmung bilden. Wer sich das Bild, welches er schildert, lebhaft vorzustellen vermag, wird nicht in die Verlegenheit kommen, ein unstatthaftes Bild zu konstruiren. Fast nirgend kann man das Wesen der Schönheit und ihre Verschiedenheit so lebhaft wahrnehmen und mit dem Verstande verfolgen, als gerade an den Metaphern und Allegorieen. Die Theile, wie das Ganze werden, hier nicht mit so

festen

festen Umrissen dargethan, als dies durch die sichtbare Form geschieht, mithin vergleicht man mehr die innere Natur der zusammengebrachten Theile, wie man Massen und Stoffe vergleicht, ob sie, und wie sie sich vertragen. Wer es versuchen wollte, jede Metapher, jeden Tropen sich gemahlt zu denken, würde wahrnehmen, was die Heterogenität der zusammengetragenen Massen vermag, und wie wenig deutlich wir beym wörtlichen Ausdruck an die Form der Umrisse aller Gegenstände denken.

2) Auch das minder strenge Gefühl wird keine Perioden konstruiren zum Theil aus bildlichen Ausdrücken, und zum Theil aus Ausdrücken, welche in ihrem strengsten Sinne verstanden werden sollen.

3) Am wichtigsten aber bleibt es, darauf zu achten, ob man ein Bild rein objektif gebrauche, und also aus ihm heraus spreche, oder ob man, das Bild beschauend, seiner gedenke, und daher immer bemerklich macht, daß von dieser Betrachtung die Rede sey.

4) Jeder fühlt, daß er seinen Bildern die Kraft nimmt, je mehr er sie häuft, daß er sie minder kräftig vom Verstande, als von der Phantasie empfängt, und daß er sie daher nie suchen, nicht ihnen nachjagen sollte.

5) Jeder wird endlich auch sich selbst sagen, daß er, sobald er ein Rednerwerk liest oder hört, welches mit Bildern beginnt, ein Werk der Phantasie erwarte, und im Gegentheil einem Werke des Verstan-

standes entgegensehe, wenn das Werk ohne bildliche Ausdrücke beginnt.

§. 194.

Immer mehr und mehr betrachtet die Beredsamkeit das Rednerwerk aus dem Ganzen und so beziehen sich ihre Foderungen und Gesetze

III) Auf die Anordnung mehrerer auf einander folgender Perioden eines ganzen Rednerwerks.

Der komparative Grad der Schönheit überhaupt hieß: Je mannigfaltiger die Einheit, desto schöner! Wenn dies angewendet wird auf die verschiedenen Perioden in einem Rednerwerke, so wird auch hier Mannigfaltigkeit der Periodenform zu mehrerer Schönheit des Ganzen führen. Auch die trockenste, mathematische Abhandlung bekommt eine eigene Lebhaftigkeit, wenn wir sie in Perioden geschrieben lesen, die bald mit dem Punkt, bald mit dem Fragezeichen und Ausrufungszeichen enden, und in ihrem Innern, nach den oben angegebenen vier Periodenformen, abwechselnd konstruirt sind. Wenn man hierbey zu Rathe zieht, welche Eigenthümlichkeiten jede Periodenform verräth, so wird das Gefühl ein richtiges Maaß der Abwechselung um so leichter finden und eine richtige Wahl in der Aufeinanderfolge treffen, ja es wird sogar die Gleichförmigkeit der Periodenform künstlerisch zur rechten Zeit anwenden, wie Musik die Eintönigkeit anwendet. Wo nur Verstand, wo nur Reflexion sprechen, werden sich die Perioden

rioden stets ähnlicher seyn, als im Werke der Phantasie. Im Styl der Reflexion ist jede Periodenform erwünscht, wenn nur Deutlichkeit und Klarheit damit vereinigt werden. Reflexion wählt nur erst im Spott eine antithetische Periodenform, wogegen die Werke der Phantasie und des Witzes ungern in der analytischen und synthetischen Periodenform verweilen.

Nach ähnlichen Rücksichten, wie die Perioden selbst, werden auch die nacheinander folgenden Perioden und Abschnitte eines ganzen Rednerwerks einer bald ruhigen und proportionirlichen, bald einer Steigerung mit Rücktritten gleichsam fähig seyn. So z. B. drängt es sich dem Gefühle auf, daß, wenn mehrere Fragen und Ausrufungen hintereinander folgen, der Affekt steigt und also die Perioden immer kürzer werden müssen, soll anders nicht die Kraft sinken. Also auch das Maaß der Länge und Kürze werden im Wechsel der Perioden nach ähnlichen Rücksichten beurtheilt, wie die einzelne Periode in ihren Theilen.

Auch die Anordnung des ganzen Rednerwerks ist nur:

1) Analytisch, entwickelnd, auflösend, zertheilend, oder
2) synthetisch, konstruirend, aufbauend, oder
3) antithetisch, wo zwey Grundideen entweder nebeneinander fortwirken, oder wo eine nur die andere einleitet, oder endlich, wo sie sich gleichsam vertilgen und eine dritte ahnen lassen, oder
4) sie ist so geleitet, daß die Grundidee sich in der Mitte des Ganzen ausspricht.

Wenn

Wenn man die Rednerwerke aus dem Ganzen betrachtet, so findet man die Behandlung

a) Bey dem einen ausführlich. Hier wird der Gegenstand von vielen Seiten betrachtet. Ein Gedanke berichtigt und verstärkt den andern. Der Eindruck der Gedanken wird durch ihre Wiederholung verstärkt und deshalb finden sich in dieser Behandlung viel figürliche Ausdrücke. Diese Ausführlichkeit artet aus in Weitschweifigkeit, und wird sogar schleppend, weil sie nicht selten etwas zu finden glaubt, was sie vergessen hat und was sie sodann noch nachbringt.

b) Ein zweyter schreibt und spricht gedrungen, mit wenig Worten und jedes derselben in strengster Bedeutung gebraucht. Dieser wendet daher auch selten Bilder an, nirgend wiederholt er sich, der Gegenstand wird von ihm vielleicht nur von einer Seite betrachtet, aber mit Schärfe, und nicht selten wählt er die antithetische Periodenform. Aber diese Gedrungenheit artet leicht aus in Abgebrochenheit und Gesuchtheit.

c) Ein dritter behandelt seinen Gegenstand trocken. Auch er vermeidet den bildlichen Ausdruck und die antithetische Periodenform, aber er zerlegt alles in körperliche Theile, skeletirt gleichsam. Den Plan des Ganzen sichtbar werden zu lassen, ist ihm wichtiger, als das Ganze durch den Plan tiefer anschaulich zu machen. Dieser Vortrag wohnt gern in den Lehrzimmern, wo man vorzüglich den gelehrt

nennt,

nennt, der alle verschiedenen Systeme in Tabellen bringen kann.

d) Ein vierter verliert sich in Planlosigkeit, sey es um der Pracht der einzelnen Bilder, sey es um ihrer Zartheit und Menge willen, sey es wegen Schärfe der Antitheſen.

e) Ein fünfter entwürdigt sein Ganzes vielleicht dadurch, daß er nur das niedrige, gemeine Bild aufsucht.

Ein trockner Vortrag ist dermalen im allgemeinen seltener, als ein prachtvoller, seltener als eine gesuchte Gedrungenheit, mit Rohheit und überreichen, geheimnißvollen Bildern wechselnd.

§. 195.

Der schriftliche Vortrag, das Buch, erlaubt jederzeit den Ueberblick des Ganzen, den Ueberblick der Haupt- und Neben-Theile schon durch schriftliche Zeichen dem Leser so anschaulich als möglich zu machen. Dies will im mündlichen Vortrag ersetzt seyn durch Wiederholung der Abtheilungen und durch Rückblicke auf den Plan. Mündlicher Vortrag gestattet keinen so langen Periodenbau, wie schriftlicher Vortrag, weil bey diesem letztern das Auge dem Gedächtnisse des Lesers zu Hülfe kommt. Auch die Gedrungenheit des Vortrags ist beym Sprechen weniger erwünscht, als beym Lesen. Wohl kann der Schriftsteller verlangen, daß der Leser sich des wiederholten Nachdenkens nicht entbreche, aber

beym mündlichen Vortrage hat der Zuhörer das Recht zu verlangen, daß das auf immer entschwindende Wort nie dunkel sey, darum also wird der mündliche Vortrag mehr Ausführlichkeit annehmen können und müssen, als der schriftliche. Auch die Einförmigkeit des Periodenbaues ist im schriftlichen Vortrage erträglicher, als im mündlichen. Von dem letztern setzt man voraus, daß er so warm als möglich aus der Fülle der Seele hervorgehe, und jene Einförmigkeit verräth daher Herzens-Armuth.

Unterscheidet etwas den wissenschaftlich mündlichen Vortrag, den Katheder-Vortrag, vom Vortrage eines Volks-Redners wesentlich, so ist es das, daß jener sich am meisten auf den kalten Verstandes-Beweis stützt, dieser den Verstand und die Empfindung gleichmäßig in Anspruch nimmt, daß der letztere den Verstand mehr durch Witz und Antithesen, als durch kalten, ruhigen Beweis ergreift.

§. 197.

Die relativen Verschiedenheiten, welche die Beredsamkeit berücksichtigen muß, gehen aus den äußern Zwecken des Redners selbst hervor und sind daher im allgemeinen noch zu betrachten.

Wenn der Katheder-Redner Verstandes-Ausbildung bezweckt, so sind ihm kalte und und ruhige Verstandsbeweise nicht allein erlaubt, sondern sogar Pflicht. Hieraus nun folgt von selbst, daß er bey weitem mehr

als

als jeder andere Redner Worterklärungen einschalten und mit Freyheit sprechen darf. Er soll sich nicht allein der Kraft seiner Zuhörer anschmiegen, sondern sie zu sich erheben, soll sie allmählig immer tiefer schauen lassen.

Man pflegt eine gleichsam historische Vortragsform so oft als die willkommenste zu rühmen, weil sie weniger beweisend, als erzählend zu Werke geht, weil sie mehr durch Erinnerung und Zusammenstellung und Plan dem Urtheile zu Hülfe kommt, als daß sie unmittelbar das scharfe Urtheil suchte, und weil sie nur verständlich ist, ohne das Urtheil stärken und schärfen zu wollen. Eine solche Vortragsform wird von vielen Zuhörern praktisch genannt. Die Anschauung und der Ueberblick des Systems als die wichtigsten Zwecke dieses Vortrags sind dem Zuhörer brauchbar; er bekommt Begriffe, tabellarisch geordnet, in sein Gedächtniß, und kann nur das Register aufschlagen, sobald es zu antworten gilt, minder bekümmert um die Evidenz der Begriffe, ihrer allgemeinen, wissenschaftlichen Beziehung und ihrer Wirkung auf seine Urtheilskraft als solcher, die doch selbst hervorbringend werden, und nicht bloß Gedächtnißsachen neben einander stellen soll. Dagegen wird ein gleichsam pragmatischer Vortrag, welchem die systematische Form als solche nicht Zweck an sich, sondern nur Mittel zum Zweck ist, gern als ein nicht praktischer getadelt. Lernt man im historischen Vortrage verstehen, wie und was gedacht worden, so lernt man durch den pragmatischen Vortrag selbst denken. In diesem Vortrage erscheint immer der aus der Tiefe geschöpfte und

auf das Allgemeine sich beziehende Begriff als das wichtigste. Wie der Schulvortrag ehemals ein nur historischer war, und wie Pestalozzi gezeigt hat, daß man das Lernen des Kindes über bloßes Gedächtnißwerk erheben könne, daß man mit dem Urtheile des Kindes viel mehr wagen dürfe und müsse, als sonst geschehen, so wird sich auch immer mehr und mehr der sonst so übliche Vortrag in nur historischer Form vor Jünglingen und reifenden Männern bald verlieren und sich dem pragmatischen annähern.

§. 198.

Darf der Katheder-Redner die Unwahrheit und den Irrthum, darf er die Sache und die Meynung, die er mißbilligt, angreifen, wie einen Gegner; darf er Ironie und Witz anwenden, so ist diese Waffen zu führen dem Kanzel-Redner untersagt. Der Zweck des Kanzel-Redners überhaupt ist nicht Lehre allein, sondern auch Gottesdienst, Wonne, Huldigung. Er kann mit edler Wärme gegen das Böse und Unsittliche sprechen, aber er darf dabey nie glauben, daß er einen Gegner zu bekriegen habe. Vergißt der Kanzel-Redner die Vereinigung beyder seiner Zwecke, so wird er Katheder-Lehrer werden, oder wohl gar politischer Volks-Redner, und immer wird er besser thun, mehr an die fromme Huldigung, als ausschließend an die Lehre zu denken. Auf diese Weise nehmlich wird er wenigstens nie verleitet werden, nur kalten Verstandes-Vortrag zu wählen.

wählen. Sein Vortrag wird, angemessen dem größern Haufen, gleichmäßig auf Verstand und Gemüth wirken, ohne in den Vortrag des politischen Volks-Redners zu fallen. Die sogenannten Gelegenheits-Predigten neigen freylich den Vortrag schon durch ihren Zweck mehr zum reinen Lehrvortrag, oder arten in die fehlerhafte Lobrede aus, welche die zierlichsten und reichsten Bilder überall so dick und derb aufträgt, daß man am Ende vor Zierathen kein wahres Gebild, kein Rednerwerk und keinen Zweck desselben mehr erkennt. Wo die Gelegenheit nur ergriffen wird zur Gotteshuldigung, da verschwindet sie eigentlich ganz und wird nur Veranlassung zum Texte, nicht Text selbst.

§. 199.

Im Gerichtshofe ist vom Kampfe um die heiligsten Güter des Lebens die Rede, und Wahrheit ist der nächste Zweck, denn auf diese allein gründet sich die Entwickelung des Rechts. Kämpfer hegen das Prinzip der Gewalt. Jeder will den andern zwingen, ihm sein Recht einzuräumen. Das Gesetz, welches im Gerichtshofe den Ausspruch thut, vertilgt, ehe es gesprochen hat, nicht das Prinzip des Streits in den streitenden Partheyen, sondern es vertheilt nur die Waffen gleich und hindert die fruchtlose Ermüdung.

Der Richter repräsentirt sowohl die Gewalt, als auch die Würde des Gesetzes. Dies muß auf das bestimmend wirkend, was er sagt, und wie er es sagt.

Aeußert er nur Gewalt, so erregt er Furcht und scheucht nicht die Bosheit allein, sondern auch die schüchterne Unschuld von sich zurück. Zeigt er nur Würde ohne Macht, so ist er mehr er selbst, als ein Repräsentant des Gesetzes. Auch der edle Kämpfer, auch die Unschuld fühlen ihre Würde und äußern sie nicht selten auf bewundernswürdige Weise und mit einer unwiderstehlichen Macht, und dennoch muß die richterliche Würde noch über jene erhaben seyn. Das Volk, als Zuschauer im Gerichtshof, will sein eigenes Urtheil durch den Richter ausgesprochen hören. Während nun das Volk mit den Meynungen und Ansichten der Partheyen hin und her wankt und zweifelhaft darüber wird, was wirklich Rechtens sey, erwartet es Licht, nicht vom Gefühl, sondern vom Scharfsinn des Richters. Das erste und wichtigste Geschäft des Richters ist daher eine einfache Nebeneinanderstellung der von den Partheyen aufgestellten Meynungen, durch welche ein richtiger Ueberblick erleichtert wird. Geht dieser Ueberblick voraus, so kommt der allgemeine Verstand auch schon von selbst dem näher, zu prüfen, was wirklich Recht oder Unrecht ist. Jede Blöße, welche das Gedächtniß des Richters giebt, schadet ihm in der öffentlichen Meynung, erregt eben so sehr ein Mißtrauen in seine Kraft, als ein Mißverständniß geradezu gegen seinen Willen mißtrauisch macht. Unfehlbarkeit und Bestimmtheit seines Ausdrucks sind daher durchaus die ersten Foderungen an seine Redekunst. Aber nicht genug, daß der Richter in dem, was er sagt, keinen Irrthum sich zu Schulden kommen lasse,

darf

darf er auch nichts unberührt, nichts ins klare Licht zu setzen vergessen, was die Entscheidung bestimmen kann. Ja, derjenige Richter wird dem Volke und den Partheyen sich am ruhigsten und scharfsinnigsten bewähren, welcher damit anfängt, daß er das Ueberflüssige, nur Verhüllende aufdeckt und entfernt. Auf diesem Wege wächst immer mehr und mehr das Vertrauen zu ihm. Der Richter wird sich daher streng prüfen müssen, wie weit sein Gedächtniß, wie weit seine Fassungsgabe reicht, damit er nicht zu viel höre, und außer Stand komme, es zu sichten und zusammenzudrängen. Ja, man kann den Richter nicht genug warnen, die Wärme des Volks nicht einseitig werden zu lassen, was so leicht bey Anklagen schauderhafter Verbrechen der Fall ist. Unterbricht der Richter die Wärme der Partheyen nicht voreilig, aber zur rechten Zeit, so erkennt das Volk, daß er im vollen Besitz der Sache ist, und Volk und Partheyen werden fester und fester in ihrem Vertrauen auf den Richter.

Da der mündliche Prozeß die Untersuchung wie das Urtheil beschleunigt, so ist es eine um so heiligere Pflicht des Richters, immer das Spezielle hervorzuheben. Seine Worte müssen immer Spezialität ausdrücken, damit es nicht erst nöthig werde, den allgemeinen Ausdruck wiederum zu limitiren. Es ist dies um so mehr die Pflicht des Richters, da Jury und Volk selten aus scharfsinnigen, meistens nur aus verständigen und fühlenden Menschen bestehen. Das Gefühl aber und die Empfindung werden durch das Allge-

meine nur allzu leicht irre geleitet, durch den speziellen Ausdruck hingegen wird der Verstand am meisten in Anspruch genommen und geweckt. Doch nicht allein diese Spezialität, diese Bestimmtheit und Unzweydeutigkeit erschöpfen das Wesen des richterlichen Vortrags, sondern es gebührt diesem, damit sich überall Unpartheylichkeit und Gewalt hervordrängen mögen, auch noch sogar eine Nacktheit des Ausdrucks. Es ist überall nicht gut, daß in unserer teutschen Sprache die bürgerlichen Stände durch er, du, ihr, sie bezeichnet werden, und wie viel weniger im Gerichtshofe. Die englische und französische Sprache gebrauchen gegen jeden das ihr, und hierdurch schon empfängt die Anrede des Richters an die Partheyen eine größere Gleichförmigkeit, welche der Idee der Unpartheylichkeit mehr entspricht, als jene Verschiedenheit in der teutschen Sprache. Mich dünkt, da doch sonst so viel aus fremden Sprachen entlehnt ist, so sollte auch der teutsche Richter jedermann mit ihr anzureden befugt und verpflichtet seyn. Man beobachte nur die Anwälde vor Gericht, von denen einer die Sache eines Niedern gegen einen Hohen zu vertreten hat. Unvermerkt, indem er auf eine distinguirende Förmlichkeit gegen seinen Gegner Rücksicht nehmen muß, wird er seine übrigen Worte nur desto ätzender stellen, um das Gleichgewicht zwischen dem Gegner und seinem Klienten hervorzubringen. Man beobachte sich selbst im Umgange, wenn man jene Standes-Verschiedenheit überall mit einmischen muß, und man wird bemerken, daß man unwillkührlich verleitet wird, den nackten, starken Ausdruck

druck, wie wahr er auch sey, zu mildern. Wenn also der teutsche Richter jedermann mit dem Ihr anredet, so wird ihm die Nacktheit des Ausdrucks leichter werden, die seinem Geschäfte so nothwendig ist. Er wird die That und die Sache mit dem Nahmen nennen, der ihnen gebührt, ohne hiermit schon Entscheidung anzukündigen. Er soll keinen Diebstahl Raub, keinen Todschlag Mord nennen, ehe der Beweis ihn hierzu berechtigt; aber er soll nicht den Vornehmen, der des Mordes beschuldigt ist, nur sagen, daß er einer schweren Vergehung beschuldigt sey. Sucht der Richter seinen Aeußerungen eine milde Form zu geben, so erhält die Streitfrage selbst sogleich eine mildere Gestalt, so wie sie durch eine Hyberbel der Rohheit leicht ein schlimmeres Ansehen bekommt.

§. 200.

Die Jury besteht meistens aus Männern von schlichtem, gesundem, aber darum noch nicht geübtem, schnell auffassendem Verstande. Diese Männer sind der Mehrzahl nach mehr fühlend als denkend zu nennen. Ist ihr Verstand auf dem richtigen Wege, so wird er auch ihre Gefühle beherrschen. Oefterer aber wird das Gefühl den Verstand beherrschen. Dabey hat man zwey Hauptrichtungen des Gefühls bey dem minder gebildeten Menschen vorzüglich zu vermeiden, soll er nicht einseitig und voreilig urtheilen. Das eine Gefühl heißt Mitleid, das andere Rache. Bey dem Verbrecher,

z. B. bey dem Diebe, fühlt sich jeder Hausvater gefährdet, und leicht schlägt er, in diesem Gefühle, den Thäter zu hoch an, was nicht streng zur Sache gehört. Rache und Mitleid sind es, welche schon im gewöhnlichen Leben am meisten die Veranlassung geben, daß Handlungen nur nach ihren Wirkungen beurtheilt werden, und nicht nach dem Sinne des Rechts. Um diesem vorzubeugen wird der Richter der Jury die Streitfrage von allen Seiten vorstellen müssen. Er wird mit Faßlichkeit das hervorheben müssen, was irgend auf die Spur der Wahrheit leitet. Er wird Schärfe der Worte mit Mannigfaltigkeit der Ideen so viel als möglich vereinigen müssen. Besonders werden ihm in dem, was er der Jury sagt, auch Vergleichungen zu Statten kommen, welche, indem sie darthun, welche ganz andere Gestalt das Faktum haben müßte, um auch einen härtern oder mildern Nahmen zu bekommen, das Faktum selbst nach den Gesetzen ins klarste Licht stellen. Nicht kalte Definitionen, sondern unzweydeutige Beyspiele wirken in der Regel auf die Fassungskraft des Jury-Mannes am richtigsten.

§. 201.

In seinen Aeußerungen gegen die Partheyen erlaube sich der Richter keine Spötteley, keine herabsetzende Zurechtweisung, keine Ergänzung, was so leicht in einem einzigen minder gedachten Worte geschehen kann. Jede spitzfindige Frage ist gegen die Würde des Richters.

Ein

Ein kurzer Periodenbau macht den Richter am leichtesten faßlich. Vermeidet er bildliche Worte, so beweißt dies die Ruhe seines Verstandes. Aus eben diesem Grunde ist es auch die Ausrufung, die man in der richterlichen Rede nicht hören darf. Jede richterliche Rede nach der Entscheidung gehört nicht im strengsten Sinne zu seinem Amte. Seine Worte müssen so gewählt und geordnet seyn, daß sie des besondern Accents nicht bedürfen, denn dieser ist stets mehr witzig und scharf, als ruhig und einfach. Der antithetische Periodenbau sey dem Richter fremd, denn in diesem werden die Accente nothwendig. Da sein Beschluß auf ewig schlichtet, so sey dieser nicht eine nur bezügliche Antwort, sondern eine unzweydeutige Entscheidung.

§. 202.

Dem Kläger und seinem Anwald lehrt die Klugheit allerdings, die Klagpunkte in ein Verhältniß der Steigerung zu bringen, und hiernach auch seinen Vortrag einzurichten; denn beginnt der Kläger mit dem ihm schmerzlichsten Punkte, so wird das übrige, was er hinzufügt, sogar in einem mildern Lichte erscheinen, als es sollte. Hat jemand z. B. über eine lang fortgesetzte Ungerechtigkeit zu klagen, so wird der Hauptpunkt wichtig durch die Nebenumstände, und der Kläger muß daher seine Klage steigen lassen, wie sein Leiden stieg. Keinem kann die Hyperbel schädlicher werden, als dem Kläger. Mit einer Uebertreibung kann er das wirklich erlittene Unrecht als höchst geringfügig darstellen.

Der

Der Beklagte nun vermag gegen eine fälschlich gegen ihn gerichteten Klage, wenn sie durch Steigerung für den Kläger gewann, nicht Sturm zu laufen in seiner Widerlegung. Er hat das Gefühl der Hörer gegen sich, und muß es erst wieder gewinnen, ehe er hoffen darf, gleich günstig auf sie zu wirken. Ist er des Unrechts sich zum Theil bewußt, so ist es ohnfehlbar ein edles Bekenntniß, welches ihm die Gemüther vor allem wieder gewinnt und Glauben zu seiner Wahrheitsliebe für das erweckt, was er sodann hinzuzufügen und zu widerlegen hat.

§. 203.

Nur die gerechte Sache soll der Anwald führen. Wie er jeden ungerechten Angriff, er komme von der Gegenparthey, von Zeugen, vom Volk und selbst vom Richter, kämpfend abweisen soll, so soll er dagegen auch seinem Klienten kein Unrecht gestatten. Er darf mit voller, edler Wärme sprechen. Alle Formen des Ausdrucks, des Periodenbaues u. s. w. sind ihm erlaubt. Je mannigfaltiger die Rede des Advokaten ist, desto mehr fesselt sie die Aufmerksamkeit. Wenn man Anwälde beobachtet, die große Redner sind, so findet man, daß jeder seiner Rede einen andern, oft ganz entgegengesetzten Karakter, eine ganz andere Grundhaltung giebt, als die Rede dessen hatte, der zuvor sprach. Sprach der erste nackt und rauh, so spricht der nächste vielleicht witzig und fein, spricht der eine gefühlvoll, so läßt der andere

andere scharfen und kalten Verstand hören. Dieser Wechsel wird stets die allgemeine Aufmerksamkeit auf die Sache rege erhalten, und es ist daher weniger zu fürchten, daß der Aufmerksamkeit etwas verloren gehe. Wenn zwey Advokaten in einem und demselben Style sprechen, so ermüdet nur allzu leicht jeder Hörer, sey er ex officio gegenwärtig, oder nicht. Hiernach prüfe man einmal den sogenannten Kanzley- und Akten-Styl, welcher bey der schriftstellerischen Prozeßform in Teutschland sich eingeschlichen hatte. Wie ermüdend ist oft seine Einförmigkeit, wie widrig diese Formel, in welche alles gezwungen werden mußte. Ermüdet das Interesse der Hörer im Gerichtshof, so ist leicht eine Gleichgültigkeit und Schlaffheit im Urtheilen selbst die Folge davon.

§. 204.

Wenn ich jetzt noch einige allgemeine Gesetze der äußern Beredsamkeit anführe, so stützen sich diese nothwendig auf das, was bey der Sprach-Musik und Mimik gesagt wurde. So bedarf es nur der vorüber eilenden Bemerkung, daß sich der Redner sowohl in Rücksicht seiner Sprache, als auch seiner Mimik, ganz frey von Angewohnheiten des wirklichen Lebens machen müsse, um eben sowohl für den Erfolg seines äußern Vortrags bürgen zu können, als auch sich die durch Angewohnheit und Gebrechlichkeiten in ihm unterdrückten Gesetze der Sprachmusik und Mimik völlig aneignen und zur andern Natur machen zu können. Aber auch alsdann noch hat

der

der Redner Uebungen vorzunehmen, die nur erst nothwendig werden durch die Vereinigung der Sprache mit der Mimik und durch seinen öffentlichen Auftritt. Es hat eigene Schwierigkeiten, in einem großen Raume laut genug zu sprechen und seinem mimischen Ausdruck solche Stärke zu geben, daß er von der Mehrzahl erkannt werde und doch nicht in Uebertreibung falle. Faßt der Redner die Entferntesten der Versammlung ins Auge, so wird ihn dies allerdings zu größerer Anstrengung locken; ist aber sein Körper an diese Anstrengung nicht gewöhnt, so wird die Stimme einem noch nicht eingespielten Instrumente gleichen, und der mimische Ausdruck wird vielleicht nur die Unbehaglichkeit der Anstrengung zu erkennen geben. Nicht die Begeisterung allein erzeugt Lautsprechen und weithin sichtbaren mimischen Ausdruck. Oft sprechen wir gerade in der Begeisterung am wenigsten laut und nur eben so, wie wir mit uns selbst zu sprechen pflegen, weil wir in der Begeisterung den großen Raum und die Menge der Zuhörer vergessen. Der Redner muß sich des Maaßes der Kraft, welche er anwendet, stets und in jeder Rücksicht bewußt seyn, muß geübt seyn, nicht zu viel, nicht zu wenig darin zu thun. Aber er muß auch seine Stimmwerkzeuge zum Gehorsam gewöhnen, und sich demnach in jedem Momente ihres Gebrauches bewußt seyn können. Die Bildung der Buchstaben erfolgt im Gespräch des gewöhnlichen Lebens nie mit der Gemessenheit und Schärfe, deren die Sprache des Redners bedarf, um eine laute Sprache zu heißen. Eben so wenig athmet und theilt man den

Athem

Athem so sorgfältig im gewöhnlichen Gespräch ein, als es dem Redner nothwendig ist, damit er laut genug spreche. Das richtige Kreszendo und Dekreszendo müssen ebenfalls dahin mitwirken, daß der Redner vollkommen verstanden werde. Wenn wir nehmlich allmählig den Ton schwächen, so geht die Aufmerksamkeit des Hörers mit und schärft das Ohr.

§. 205.

Weil der mimische Ausdruck nie die Deutlichkeit des Worts erlangen kann und schneller entsteht als dieses, so soll er auch den Worten stets vorausgehen. That, Geste und Mienenspiel empfangen durch die Worte erst volle Erklärung im Einzelnen. Wenn die Gestikulation den Worten nicht vorausgeht, sondern sie begleitet, ist sie stets mahlend, wenn sie auch demonstratife Gesten enthält, daher darf sie nicht zu deutlich mahlen wollen, oder sie versucht das Ueberflüssige, weil das Wort die größere Deutlichkeit gewährt, und so wird sie daher lächerlich. Die Geste darf hiernächst nur nach den Worten folgen, wenn die Rede der Geste, den Schluß des Gedankens auszudrücken, ganz überläßt.

Je lyrischer der Aufschwung des Gemüths ist, je mehr die Sprache sich dem Gesangton nähert, desto einfacher, ruhiger und unbemerkter wird der mimische Ausdruck werden müssen, um dem zu entsprechen, daß das Gemüth lyrisch in sich selbst zurückgeht. Auf gleiche Weise wird die Grundhaltung des mimischen Ausdrucks

der

der Stimme und des Vortrags bestimmt werden durch den innern Zustand des Gemüths und durch den äußern Zweck der Rede. So wird der Kanzelredner minder frey in seiner Gestikulation seyn, als der Redner im Gerichtshofe, der Richter minder frey, als der Advokat. Wenn der Advokat wie der Katheder-Redner überzeugen wollen, so sind sie die freyesten in der Gestikulation, und ihre Gestikulation darf sogar spotten, allein die Grenzen sind hierin leicht überschritten, denn die Gestikulation ist nicht doppelsinnig, wie es das Wort seyn kann.

§. 206.

Zwischen dem Schauspieler und den übrigen Rednern steht der Rhapsode, der uns bald lyrische, bald epische Gedichte, bald Bruchstücke aus dramatischen Werken vorträgt, im Mittel. Er ist daher von den übrigen Rednern am ungebundesten. Damit er aber vom Schauspieler unterschieden sey, wenn er lyrische oder epische Gedichte vorträgt, ist schon von andern vorgeschlagen worden, daß er ein Buch in der Hand halte, ohne zu lesen. Ich stimme dem bey, weil durch das Buch seine Aktion gemessener wird. Dessen ungeachtet muß er sich selbst noch Grenzen des mimischen Ausdrucks setzen, wenn er den Worten nicht schaden will, die er spricht. Er darf im Feuer der Rede nur sehr wenige Schritte thun, er darf nie knieen oder niederfallen, und höchstens darf er sich bis zur Hälfte vom Publikum abwenden.

wenden. Fehlt er hiergegen, so verursacht er, daß man Kostüm und Umgebungen in Anspruch nimmt, und daß es sodann erst bemerkbar wird, er habe nur eine unvollständige, theatralische Darstellung gewagt.

§. 207.

Die Schauspielkunst bildet den zweyten Theil der Redekunst im allgemeinen Sinne. Jene Gesetze der Sprachmusik, Mimik und Redekunst im engern Sinne liegen ihr zum Grunde. Durch die rein objektive Darstellungs-Form unterscheidet sich der Schauspieler von allen übrigen Rednern. Er ist nie er selbst, immer erscheint er als ein Fremder, und seine Eigenthümlichkeit darf sich nie kund thun. Jeder andere Redner steht allein vor dem Publikum, verhehlt es nicht, daß er zum Publikum spricht, oder er ist wenigstens nur mit sich allein beschäftigt, wie der Rhapsode, wenn er dramatische Bruchstücke vorträgt, aber der Schauspieler soll dem Publikum einen vollen Blick auf seine Handlungen und Reden gewähren, ohne sich unmittelbar an das Publikum zu wenden. Der Schauspieler stellt mit andern vereint das fortschreitende Leben dar. Es wird daher zweckmäßig seyn zu betrachten:

1) Was sich auf den einzelnen Schauspieler,
2) Was sich auf die Vereinigung mehrerer,
3) Was sich auf eine gesammte, theatralische Darstellung bezieht.

§. 208.

Der Schauspieler erscheint handelnd, nicht gestikulirend. Seine Gestikulation ist nur ein Theil seiner Handlung. Wenn Kanzel- und Katheder-Redner gestikuliren, so ist es, weil sie keinesweges handelnd, in diesem Sinne des Worts, auftreten, und weil Sprechen (freylich auch eine Handlung im allgemeinen Sinne) ihr Hauptzweck ist. Der Schauspieler hingegen handelt und in seiner Darstellung des vollen Lebens erscheint die Gestikulation nur da, wo die Situation, das Leben selbst auf das Sprechen und Gestikuliren einwirkt. Dies ist es, wogegen so viele Schauspieler verstoßen. Ihre Gestikulation ist wohl schicklich, wahr und schön, aber sie soll bey einigen die That ersetzen, und das kann sie nicht, weil sie nur eine Andeutung derselben ist, mithin erreicht sodann der Schauspieler seinen gesammten Zweck nicht. Er ist Rhapsode am unrechten Orte. Während alles um ihn her handelt, spricht er wie Redner im engern Sinne des Worts. Französische Schauspielkunst z. B. ist bey weitem mehr Redekunst, als Handlung, und die französische dramatische Poesie ist auch bey weitem mehr auf jene redneriſche Darstellung berechnet, als die teutsche.

§. 209.

Was der Schauspieler durch Handlung entwickelt, kann nur zweyerley seyn:

1) Karakter, 2) Geschichte.

Schon

Schon hieraus geht hervor, daß körperliche Beschaffenheit und Sitte der Zeit nur in so fern Rücksichten für den Schauspieler werden, als beyde entweder auf den Karakter, oder auf die Geschichte wesentlich wirken, oder aus ihnen hervorgehen. Wenn also ein Schauspieler sich das Ansehen eines dicken Menschen giebt, so frägt sich: ob entweder der Karakter selbst so gemein ist, daß er durch die Körper-Stärke motivirt wird, oder ob die Geschichte einer solchen Motive bedürfe, oder ob der Schauspieler nur dem Karakter willkührlich eine solle äußere Larve erdichtet? Aehnliche Erdichtungen, deren man ehedem so viele auf dem Theater sahe, selbst in Stücken voll edlen Ernstes, hindern die freye, volle Entwickelung des Karakters und der Geschichte. Selten wird der Dichter die äußere Larve seiner dramatischen Gestalten nicht deutlich durch den Karakter und durch die Fabel selbst aussprechen, und des Schauspielers wichtiges Verdienst ist es, nicht zu viel, nicht zu wenig in dieser Rücksicht zu thun, damit er mit voller Freyheit dem Dichter nachkommen könne. Es ist eine allgemeine Wahrnehmung, daß Schauspieler bey der Wahl ihrer Rollen auf ihre eigene körperliche Beschaffenheit zu wenig Rücksicht nehmen, und es liegt hierin schon ein Beweis, wie verschiedenartig Karakter-Schilderungen betrachtet werden können, denn bestimmt wirkt, wie überall, der Körper auf die Seele, so auch beym Schauspieler die Larve der äußern Erscheinung auf die Darstellung des innern Karakters.

Wie die widersprechende und unnöthige Sonderbar-

keit der äußern Larve die reine Entwickelung des Karakters und der Geschichte hindert, so auch jede allzu treue Nachbildung der Sitten und Gebräuche der Zeit, weil diese ebenfalls aus nur Zufälligem, oft sogar Gebrechlichem entspringen. Wie das konventionelle Leben weit mehr Worte gebraucht, als nöthig wäre, so auch thut es zu viel, ist mit Angewohnheiten und Kleinigkeiten behaftet, durch welche der Karakter und seine Schilderung hindurch blickt, wie eine schöne Gestalt des Meisters auf dem Bilde zwischen lächerlichen Gestalten des Stümpers hervorblickt. Alles dieses Ueberflüssige, Willkührliche und Zufällige hindert die reine Entwickelung und die volle Anschauung des darzustellenden Karakters und der Geschichte.

Aber die Entwickelung des Karakters und der Geschichte wird hiernächst auch unvollendet bleiben, wenn sie nicht speziell bezüglich ist. Alles, was nicht bestimmt nur dem darzustellenden Karakter zukommt, sondern auch andern Karakteren beygelegt werden kann, wird zwar im Allgemeinen die Darstellung beleben, aber darum noch nicht die vollkommene Deutlichkeit der Entwickelung gewähren.

Endlich auch wird die Entwickelung des Karakters und der Geschichte nicht allein, sondern aller Eindruck der Objektivität verschwinden, wenn irgend einmal der Schauspieler andeutet, was erst im Laufe des Stückes sich entwickelt, wenn er durch vermeintlich leise Andeutungen gleichsam ausplaudert, was man nur erst wissen kann, wenn man das ganze Stück schon kennt.

§. 210.

§. 210.

Im Allgemeinen läßt sich sagen, jede Karakter- und Geschichts-Entwickelung soll vom Schauspieler geschehen:

1) Mit Wahrheit, und diese ist nie mit der gemeinen Nachäffung der Wirklichkeit und ihren verschiedenen Auswüchsen zu verwechseln. Je inniger der Schauspieler den von ihm darzustellenden Karakter in allen Einzelheiten überblickt, und sich deren Folge auf einander lebhaft vorstellt, desto lebendiger und wahrer wird er das Bild wieder geben können, und zwar aus der dichterischen Schilderung selbst heraus und nicht aus den etwa hineingetragenen Vorstellungen von ähnlichen Bildern. Der Schauspieler allerdings kommt gar zu leicht in die Versuchung sich zu sagen, er habe diesen oder jenen Zug des Karakters an diesem oder jenem im wirklichen Leben, oder in andern dramatischen Gedichten wahrgenommen. Durch solche Karakter-Vergleichungen vor der Zeit kann er sich alle Wahrheit rauben. Diese Wahrheit fodert demnächst auch, daß der Schauspieler den von ihm darzustellenden Karakter und alle auf ihn einwirkenden Begebenheiten im Ganzen betrachte, daß er sich der Bedeutung jeder Körperbewegung, jeder Melodie, jedes Accents deutlich bewußt sey, daß er aber auch in dem Augenblicke, wo er spielt, nicht an das Gesetz, an die Regel denke, sondern nur des Gegenstandes voll sey.

Jene Entwickelung soll hiernächst geschehen:

2) Mit Fülle, welche nur darauf beruht, daß der Schauspieler alle Einzelheiten des Ganzen und sei-

ner Rolle immer näher anschaut. Wohl selten wird ein Schauspieler von hohem Werthe sich rühmen können, daß er in der dritten und vierten Wiederholung einer Rolle nicht noch Einzelheiten und Rücksichten auffinde, die er zuvor nicht entdeckt gehabt hat. Je mannigfaltiger er nun an solchen Einzelheiten wird, desto mehr Fülle bekommt sein Spiel. Wahrheit und Fülle entwickeln sich gegenseitig und nur erst in diesem Falle sind sie, was sie seyn sollen. Allein wie es eine in die Rolle nur von außen und zufällig hineingetragene Fülle giebt, die man sehr gern Ueberfülle nennen wird, so auch eine Wahrheit, die zwar, für sich bestehend gedacht, eine reine Wahrheit ist, aber vielleicht dennoch nicht in der Rolle Wahrheit ist, noch einen wahren und übereinstimmenden Zusammenhang bildet.

Aus Wahrheit und Fülle folgt von selbst ein richtiges Verhältniß der in der theatralischen Darstellung anzuwendenden Kraft und Geschwindigkeit aller Bewegungen, alles Thuns u. s. w. Ohnstreitig bleibt es wahr, was man schon ehedem sagte: die Darstellung bleibe Spiel und sey in dieser Rücksicht nie bis zur Verwirklichung des gewöhnlichen Lebens auszuzerren und zu renken. Wer ein Sterben und einen Wahnsinn mit aller Schauderhaftigkeit der Erscheinung in der Wirklichkeit darstellen wollte, würde uns beleidigen. Dagegen ist man wohl auch in den bloßen Andeutungen zu unbedeutend geblieben. Man sehe z. B. eine Ohnmacht auf dem französischen Theater, Kämpfende u. s. w. auf fast allen Theatern.

Ende.

Endlich aber auch verlangen wir, daß der einzelne Schauspieler in jedem Momente dem Zuschauer einen Anblick des Schönen gewähre, daß er sich nie dieser Pflicht entbunden wähne.

§. 211.

Wenn man nun das Spiel der Einzelnen noch im Besondern berücksichtigt, so verlangt es vor allem

1) eine Grundhaltung.

So oft sieht man es, besonders bey Schauspielerinnen unserer Zeit, daß sie, wenn sie Mütter darstellen, um ihre eigene Jugend so lange als möglich geltend zu machen, die Rollen und Karaktere, ganz unbekümmert um den Zusammenhang des Ganzen, zu jugendlich zu halten und darzustellen suchen. Hieraus folgen nothwendig Widersprüche in der Karakter-Darstellung selbst. In Rücksicht der Bestimmung des Alters zeigt sich die Geschichte vom wesentlichsten Einflusse auf den darzustellenden Karakter. Der schon in der Jugend gereifte Karakter wird sich durchaus anders bewähren, als der, welcher mit dem reifern Alter seine Festigkeit empfing. Collin bemerkte in seinen Briefen über Karakteristik im Trauerspiele (Wiener Hoftheater-Taschenb. für das Jahr 1808.) sehr richtig, es könne theatralische Gedichte geben, in denen alle Personen von gleichem Alter und gleichem Geschlechte wären, und eben so gewiß ist, daß da, wo Verschiedenheit des Alters obwaltet, diese durch die Grundhaltung des Schauspielers streng

durchgeführt werden soll. Jeder Karakter will gleichsam unter dem allgemeinen Lichte des ihm durch die Geschichte des dramatischen Gedichts beygelegten Alters betrachtet seyn. Collin am angeführten Orte und mehrere andere Dichter und Aesthetiker haben sich darüber vorzüglich abweichend von einander geäußert: ob überhaupt Karakteristik der Zweck der theatralischen Darstellung, oder ob es Geschichte sey. Hierbey vergaßen sie eben sowohl, daß eines ohne das andere aufhört, dramatisch zu seyn, als sie nicht scharf genug unterschieden, daß es Karaktere giebt, welche man, weil sie irgend einen vorherrschenden Gemüthszustand nur personifiziren, und weil bey der dramatischen Behandlung derselben die Geschichte sich an die Entwickelung dieses Gemüthszustandes anschmiegen muß, rein psychologische und generische Karaktere nennen könnte, und daß es hinwiederum historische und nur individuelle Karaktere giebt, welche im Grunde einzig bestehen durch die Geschichte, durch die Verwickelungen der Begebenheiten, in welchen sie sich gleichsam immer mehr und mehr begründen, befestigen und nicht bloß bewähren. Hierher gehören die meisten Karaktere der heroischen Tragödie, z. E. Egmont, Wallenstein, Phädra, Hamlet, Helena u. s. w. Zu den erstern aber gehören Karaktere wie der Geizige, Spieler, Zerstreute, Schwätzer, Lügner, eingebildete Kranke u. s. w. Ohne Karakteristik ist die Darstellung der Geschichte ein Roman, ohne Geschichte ist die Karakteristik eine psychologische Abhandlung in dialogischer Form. Alle Karaktere aber,

aber, jene psychologisch-generischen und diese historisch-individuellen, werden erscheinen müssen mit Grundhaltung des ihnen vom Dichter zugeschriebenen Alters. Jedoch ist hiermit noch nicht alles erfüllt, was die Grundhaltung voraussetzt. Wie wir in der Haltung der Stimme durch Grundregister bald einen pathetischen, bald einen elegischen, bald einen tragischen, komischen, naiven Karakter u. s. w. bewähren können, so auch, dem entsprechend, durch die ganze Körperhaltung, durch den sogenannten mimischen Ausdruck. Der Schauspieler, wie mich dünkt, muß den darzustellenden Karakter nach dieser allgemeinen Rücksicht der Grundhaltung prüfen und kennen lernen. Schaut er früher die Einzelheiten an, als die Gesammtheit, so kömmt er in die Versuchung, entweder Mangel an Einheit zu verrathen, oder wenigstens den Karakter im Ganzen fehlerhaft zu ergreifen.

§. 212.

Die Grundhaltung aber darf auch nicht zur Einseitigkeit und Eintönigkeit verleiten, mit welcher sie so oft verwechselt wird. Der Schauspieler wird, indem er hier eine elegische, dort eine leidenschaftliche, wilde Hauptstimmung wahrnimmt, nur allzu leicht verleitet, alles Einzelne zu übersehen und alles gleich dem Mahler zu verwischen, wenn dieser, um Schatten und Licht anzugeben, die Umrisse der einzelnen Theile verliert. Auf diese Weise entsteht das jetzt eben so häufige Weinerliche, oder, dem entgegengesetzt, das Schreyende und

Exaltirte auf unsern Bühnen. Eine tragische Haltung heißt auf unsern Bühnen gemeiniglich eine steife Haltung, mit mehr Gestikulation als That, eine mehr lyrische als dramatische Deklamation, (hierbey fühlt sich der Dichter besonders geschmeichelt, weil man mehr auf ihn aufmerksam wird, als auf die Schauspielkunst), und endlich ein Hervorheben der unbedeutenden Dinge durch Accente und Minenspiel. Eine komische Grundhaltung hingegen heißt eine nachlässige und bequeme, in welcher man nur der Eingebung des Augenblicks folgt. Aus der tragischen Grundhaltung ist eben so wenig alle Heiterkeit, als aus der komischen aller Ernst verbannt. Soll das Ganze tragisch, oder komisch wirken, so ist hiermit nicht gesagt, daß jeder Augenblick eine tragische, oder komische Wirkung hervorzubringen habe.

§. 213.

2) **Begründung des Karakters** ist es, was man von dem Schauspieler vor allem erwartet, denn ohne diese Begründung wird die konsequente Durchführung der Rolle nur zufällig bleiben. Kein dramatisches Werk, daß sich für die Darstellung eignen soll, beginnt wie der Roman mit der Kindheit seiner handelnden Personen und entfaltet nach und nach die Karaktere und die Handlung. Wenn schon im Laufe des Stücks mancher Karakter eine andere Richtung, mehr Festigkeit u. s. w. erlangt durch das, was auf ihn einwirkt, so bleibt dennoch jedes Drama nur ein Lebensfragment.

Es

Es ist daher unvermeidlich, daß sich der Schauspieler, so viel als möglich, aus dem Stücke selbst darüber Aufschluß zu geben suchen muß, wie jeder Karakter das geworden ist, was er bey der Eröffnung des Stücks zu seyn scheint, daß er sich Rechenschaft davon geben muß, wie die Karaktere vermöge der Verhältnisse, in welchen die handelnden Personen zu einander schon vor der Periode gestanden haben, welche das Drama zeigt, auf einander wirkten. Hiernach allein kann er seine ganze Haltung gleich Anfangs bestimmen, und nun wird es ihm um so leichter werden, das fühlbar zu machen, was im Laufe des Stücks auf seinen Karakter den meisten Einfluß hat. Dies eben ist's, was ich vom Schauspieler vorzüglich verlange. Oft von kleinen, unbedeutend scheinenden Aeußerungen hängt die ganze, für den Zuschauer so unentbehrliche Begründung der Karaktere ab. Es sind dies gleichsam Lichtpunkte im Drama, aus denen sich das Ganze erklären läßt, und diese verlangt der Zuschauer zu erkennen, um sich stets für alle Personen und Karaktere zu interessiren, die er beobachtet. Wie so selten ist es aber dem Schauspieler möglich, seine Rolle rein psychologisch zu begründen, wenn er entweder nur das Talent der Nachahmung besitzt, oder wenn man von ihm verlangt, er solle nicht das Stück, sondern nur seine Rolle studieren.

§. 214.

§. 214.

Hat der Schauspieler den Karakter begründet, so hat er nun erst

3) auf die Wendungen und Beugungen des Karakters Rücksicht zu nehmen, und sie werden ihm nun auch um so leichter sich kund thun, weil er über die Hauptrichtung des Karakters mit sich einig ist. Diese Beugungen und Wendungen der Karaktere hängen am meisten von der Geschichte des Drama ab, werden durch diese nothwendig gemacht. Die äußere Veranlassung bringt gleichsam den Karakter aus seiner Stetigkeit, zwingt ihn sich zu verleugnen, zu verbergen. Kann der Schauspieler irgendwo straucheln und sich das Ganze verunstalten, so ist es bey diesen Wendungen. Ergreift er sie zu lebhaft, so verrückt er das Bild des ganzen Karakters, und gleitet er über sie hinweg, so geht ihr Einfluß auf die Geschichte verloren. Diese Wendungen verwechsele man ja nicht mit den wirklichen Veränderungen der Karaktere, welche vorzüglich diejenigen Dichter anzubringen pflegen, welche das Drama für eine Sittenlehre halten, in Beyspielen dargestellt. Da werden die seltsamsten Karaktere am Schluß des Dramas zu reuevollen Sündern, oder gar zu Engeln. Wenn dem Schauspieler eine solche Rolle in die Hände fällt, muß er freylich mit diesem Mühlbache schwimmen und zuletzt, so schonend wie möglich, des Dichters Moralität an den Tag legen. Solche übernatürliche Veränderungen sind es nicht, welche ich unter jenen Karakter-Wendungen verstehe, sondern diese Wendungen lassen den Zuschauer vielmehr nur

die

die Gewandtheit des Karakters fühlbar werden, und daher sind sie es denn auch, bey denen der Schauspieler am wenigsten vergessen darf, daß alles, was er denen verbirgt, mit denen er handelt, dennoch dem Publikum nie dunkel seyn darf, daß er dieses immer mit sich vertraut erhalten muß.

§. 215.

Mit diesen Wendungen und Beugungen der Karaktere hängen

4) die sogenannten Theater-Schläge der Geschichte am meisten zusammen. Ein für den Zuschauer durch kaum merkbare Umstände zuvor angedeutetes Zusammentreffen des Fortrückens und der Veränderungen der Geschichte mit der Entwickelung der Karaktere. Der Theaterschlag sollte allerdings immer zu ahnen seyn. Wenn uns erst hinterher die Personen selbst erzählen müssen, wodurch das Zusammentreffen möglich wurde, so ist der Theaterschlag mehr ein Einsturz zu nennen, der wohl die Sinne blenden, aber dem ruhigen Geistige nicht genügen kann. So gewiß Kotzebue ganz Herr solcher Ueberraschungen ist, so gewiß hat auch er nicht selten auf Kosten des feinern Gefühls und des schärfern Urtheils nur blendende Szenen anzubringen gesucht.

An diese Theaterkoups, welche die Schauspieler vor allen herauszupicken suchen, als die Beyfall bringenden Körnlein, knüpfen sich hiernächst

5)

5) Die Feinheiten des Spieles, einzelne Beziehungen des einen Karakters auf die Geschichte des Stücks und auf die übrigen Karaktere an, welche wie im Nebel hinter dem Ganzen verborgen liegen, und deren der Dichter sich kaum selbst deutlich bewußt wurde, oder die er hell und offenbar zu werden gar nicht wagen durfte, ohne sie zu wichtig zu machen. Diese Feinheiten soll daher auch der Schauspieler nicht zum Hauptzweck seiner Darstellung machen, denn hierdurch verletzt er das Dichterwerk und zerstückelt seine Rolle. Diese Feinheiten sind es, welche eben darum, weil sie nicht stark aufgetragen werden sollen, mehr dem mimischen Ausdrucke überlassen werden. Lessings und nächst ihnen Schillers Stücke zeigen solche Feinheiten am meisten, und vielleicht sind sie mehr Folge der Reflexion, als der reichen, nur in großen Bildern fortarbeitenden Phantasie.

Wenn wir vom Schauspieler im Allgemeinen verlangen, damit ihm jene Entwickelung möglich werde, daß er seines Gedächtnisses vollkommen gewiß sey und seine Freyheit des Spiels nicht gelähmt werde durch seine stete Aufmerksamkeit auf den Soufleur, so fodern wir auch nothwendig stete Besonnenheit und Festigkeit von ihm. Nichts lächerlicher, als wenn der Schauspieler durch die Wand, anstatt durch die Thüre abgehen will, oder wenn er beym Abgang wenigstens einen Bogen macht, wenn er sich nicht an die richtige Person wendet, wenn er überall aufmerksam macht, daß Ort und Raum ihn beschränken.

§. 216.

§. 216.

Erst wenn der einzelne Schauspieler jene Foderungen befriedigt, kann er sich von der Wichtigkeit des Zusammenspiels und Mitspiels im Ganzen eine richtige Vorstellung machen.

Wie wenig ists, wenn der junge Schauspieler die Stichworte inne hat und zur rechten Zeit mit seiner Rede einfällt. Wie wenig ists, wenn er nicht vor der Zeit erscheint oder geht, und nicht zu thun vergißt, was ihm der Dichter bestimmt vorgeschrieben hat.

Das Zusammenspiel und Mitspiel gründet sich, wie mich dünkt, vorzüglich auf drey Gesetze:

1) Keiner überschreite die Grenzen seiner Rolle.

Leider erzeugt die Sucht zu glänzen die meisten Uebertretungen dieses Gesetzes. Aus falsch verstandener Ruhmbegierde sucht mancher nur die Einzelheiten seiner Rolle, auf Kosten des Ganzen und der übrigen Rollen, hervorspringen zu lassen. Hieraus entsteht nicht allein der seltenste Kampf wegen des Standpunkts auf dem Theater und oft Verdrehung der Gruppirungen u. s. w., sondern auch wohl gar ein Gelächter ganz am unrechten Orte. Hieraus folgt, daß jeder nur eigentlich die Szene gut zu spielen sucht, in welcher er sich für die Hauptperson hält. Ist es schwer, einer Rolle Bedeutung zu geben und den Werth, den sie für das Ganze hat, nicht zu verbergen, so ist es noch bey weitem schwerer, die Rolle nicht auf Kosten des Ganzen zu erheben.

Hier-

Hierher gehört der sogenannte masquirte Abgang, bey dem nehmlich ein Schauspieler erheuchelt, er schlösse die Szene, wiewohl sie noch nicht schließt. Bey solchen Gelegenheiten werden gern Aktion und Deklamation verstärkt, um die Zuschauer zu ergreifen, und wird nun der Abgang erheuchelt, so zeigt sich das Publikum gemeiniglich dankbar.

Komische Schauspieler in untergeordneten Rollen sind oft geneigt, ihre Rollen zu sehr zu erheben. Wenn das Publikum nur lacht, gleichviel über was! so sagen sie und trösten sich damit, daß sie gefallen haben.

Ein zweytes Gesetz für das Mit- und Zusammen-Spiel heißt:

2) Keiner hindere den andern, das Publikum zu seinem Vertrauten zu machen.

Der Gang des Stücks ist unwandelbar, die Gelegenheit geht vorüber und das Ganze ist gestört, wenn ein Schauspieler dem andern die Gelegenheit zu entziehen sucht, welche jenem vom Dichter gegeben ist, das Publikum ganz in den Karakter blicken zu lassen, den er darstellt. Oft hängt von einer kleinen Bewegung, von einer geringfügigen Handlung sehr viel ab. Wenn die Gelegenheit für diese vorüber ist, wenn vielleicht der andere diese Gelegenheit absichtlich entzog, so ist das Ganze gestört. Wenn irgend Schauspieler sich aus Ruhmneid Hindernisse in den Weg legen wollen, so kann es auf diese Weise am leichtesten geschehen. Mag wohl seyn, daß auf diese Weise das allgemeine Gefallen oder Mißfallen eines Künstlers gelenkt werden kann,

wo

wo einmal es gestattet ist, daß die Einzelheiten über das Ganze erhoben werden.

Das dritte Gesetz für das Mitspiel heißt:

3) Jeder zeige, was der andere auf ihn wirken soll.

Ich halte es für eine schwere Aufgabe zuzuhören, wenn andere sprechen und den Eindruck sichtbar werden zu lassen, den das auf uns macht, was sie uns sagen. Hier hat der Schauspieler eben so sehr die Zerstreuung, als die Uebertreibung zu vermeiden.

So anziehend die Genialität des einzelnen Schauspielers ist, so bleibt die schöne Gesammtheit auch bey minderer Tiefe der einzelnen Schauspieler dennoch das Wichtigste. Der Eindruck des Ganzen soll uns das Werk des Dichters gewähren. Hier, wenn das Ganze betrachtet wird, erscheint die Schauspielkunst nur als das Mittel zum Zweck. Die vortreffliche Einzelheit kann uns für ein selbst nur mittelmäßiges Ganze nicht schadlos halten. Hier ist es, wo wir Spiel, Dekoration und Kostüm in Anspruch nehmen.

§. 217.

Kunst in uns ist Poesie. Das Gemüth des bildenden Künstlers, wie des Musikers, des Rhapsoden, wie des Redners im Gerichtshof und auf der Kanzel, das Gemüth des Mimikers, wie des Schauspielers soll poetischen Aufschwunges, poetischer Anschauung fähig seyn.

Wenn nun aber das Wort in uns zum Mittel wird, ein Gebild zu beschreiben oder auszudrücken,

dann bildet sich die Dichtkunst als Spezies. Der Dichter spricht im dramatischen Gedichte aus dem Bilde selbst hervor, welches ihm vorschwebt; in der Ode nehmen seine eigenen Empfindungen Gestalten an, die er ausdrückt; in der epischen Beschreibung, schildert er die Gestalten, welche er zu sehen wähnt, und selbst auch hier werden seine Empfindungen bey diesen Gegenständen wiederum Gebilde. Kann der Dichter seinen Anschauungen nicht die Deutlichkeit geben, welche Mahler und Bildhauer ihren Gebilden gewähren, läuft diese Deutlichkeit sogar gegen seinen Zweck, so erreicht er es doch in der Phantasie des Lesers vollkommen, die Deutlichkeit hervorzubringen, deren überhaupt jedes Phantasie-Gebild fähig ist, bevor es nicht durch die Plastik oder Schauspielkunst und Mimik ins Gebiet der Wirklichkeit versetzt worden ist. Das Wort ersetzt das Bild nie vollkommen. Sehr übel berathen wäre allerdings der Dichter, welcher nach solcher plastischen Deutlichkeit strebte, bey welcher er uns sogar das Maaß der Größe seiner Gestalten nicht verschwiege. Aber ist es denn im Gegentheil nicht allgemein der Fall, daß der Dichter mehr wie jeder andere Künstler einen allgemeinen, gleichen oder ähnlichen Eindruck hervorbringt? Wähnen wir nicht bey einer kraftvollen, dichterischen Schilderung, wir alle sähen das Gebild lebendig, wie es der Dichter sahe? und nun erst, wenn wir es mehr ausführen, näher anschauen und beschreiben wollen, als er es that, finden wir, daß ein jeder von uns doch noch ein immer wieder verschiedenes Bild gesehen habe.

J. P.

J. P. Richter sagt einmal: der kraftvolle Dichter schildert so tief und so allgemein, daß am Ende jeder meynt, er habe ihn insbesondere, oder einen, den er kennt, konterfeyet. Hierin ists vollkommen ausgesprochen, welche Art der Deutlichkeit der Dichter erlangen könne. Der Dichter ists, der den meisten Künsten sogar vorarbeitet. Das Schauspiel aus dem Stegreif ist nicht mehr, wenn es anders je etwas mehr war, als gemeine Nachahmung des gewöhnlichen Lebens, und so kann der Schauspieler ohne den Dichter nicht thätig seyn. Die Musik huldigt dem Dichter, und der bildende Künstler zieht ihn zu Rathe. Im Dichter ruht die gesammte Welt der Künste und Poesie. Er kennt die Künste alle, arbeitet in jeder Kunst, wenn er auch von ihren technischen Gesetzen nicht eines kennt. Untergeordnet der Phantasie ist sein Verstand mitschaffend und thätig. Die Sprachmusik ist nicht sein Hauptzweck, sondern das Gebild. Darum kann der Dichter dichten in Prosa, oder im Vers, aber es ist kein Fall denkbar, wo die Schönheit der Sprachmusik nicht in Uebereinstimmung stehen könnte mit der Dichtkunst.

Ist aber auch die Thätigkeit des Urtheils stets untergeordnet der rastlosen Wirksamkeit der Phantasie, so finden in dieser Unterordnung selbst Grade Statt, und diese sind es, welche eine strenge Klassifikation der Dichterwerke unmöglich machen. Eine Dichtungsart, wenn wir es näher untersuchen, geht in die andere über. Am wenigsten kommt man zum Ziele, wenn man, um Dichtungsarten zu scheiden, die Kathegorieen des Schönen

zum Grund der Abtheilungen nehmen will. Die Kategorieen der Schönheit können sich in allen Dichtungsarten kund thun. Was wird gewonnen, wenn wir die moderne Dichtung romantisch nennen? Kann sich das romantisch Schöne nicht eben so wohl in der lyrischen, als epischen, als dramatischen Form darstellen? Was fruchtet's, um das innere Wesen der Dichtkunst und nicht lediglich die geschichtliche Umgestaltung derselben näher kennen zu lernen, mit A. W. Schlegel (Vorles. über dramatische Kunst Th. I. S. 15.) die Poesie nur plastisch und pittoresk zu nennen? Wenn wir uns einräumen, daß die Kunst und Poesie unseres Zeitalters nur dadurch von dem Alterthum sich unterscheiden, daß sie vordem mehr plastisch, jetzt mehr mahlerisch sich entwickelen, würden wir zur Kenntniß dessen kommen, was die Dichtkunst leisten könne? Wie läßt sich hierauf eine Scheidung der Dichtungsarten gründen? Eben so wenig würde man zu einem Ziele gelangen, wollte man nur das Verhältniß des Dichters selbst zum Scheidungsmerkmale setzen und sagen: die Dichtungsarten sind verschieden, je nachdem das Gemüth des Dichters bald unbefangen, bald vom Humor, vom Witz, von der Ironie sich befangen zeigt. Nein, auch die Dichtkunst gewährt bald lyrische, bald epische, bald dramatische Poesie, und können auf diesem Wege nicht alle Dichtungsarten auf das schärfste getrennt werden, zeigen sich noch immer Mittelgattungen, so gelangt man doch wenigstens zu der möglichst-strengsten Sonderung.

§. 218.

§. 218.

Soll aber jene Eintheilung in lyrische, epische und dramatische Poesie auch hier zum Leitfaden dienen, so wird es dessen ungeachtet nicht fruchtlos seyn, auf's Gemüth des Dichters jene Rücksicht noch besonders zu nehmen, weil sich dann der Einfluß dessen auf die verschiedenen Dichtungsarten um so schärfer wird fühlen lassen.

Warum schuf noch kein humoristischer Dichter ein rein humoristisches Drama, da wir doch im Drama so oft den Humor hervorsprühen sehen? Warum haben wir noch kein Lustspiel, welches nur der Witz, nur die Ironie erzeugte? Warum noch keine Tragödie, welche diesen beyden ihr Daseyn verdankt? — **Alle drey, Humor, Witz und Ironie sind befangene Richtungen des Dichter-Gemüths, und nur als solche werden sie uns kund an dem Werke.** Sie gehören also nicht zu den absoluten, sondern zu den relatifen Verschiedenheiten nicht des Schönen, sondern der Dichtkunst. Sie sind nicht aller Arten der Schönheit fähig, weil sie einer Befangenheit, einer ausschließenden Richtung des Dichtergeistes entspringen. Eben so können sie sich aber auch vorübergehend in alle Formen der Dichtkunst schmiegen, in allen Dichtungsarten sich zeigen, aber sie können nicht ausschließend und selbstständig alle Dichtungsarten bewegen. Die rein objektife Form eines ganzen Dichterwerks ist ihnen nicht beschieden. Darum z. B. finden wir, daß sie am meisten in der erzählenden Dichtung, als der gleichsam geräumig-

räumigsten, selbstständig auftreten, daß sie sich vor allem den Roman auserkohren haben. Noch keine travestirte Komödie hat geleistet, was der travestirte Roman zu leisten vermag. Die Wenigsten, wenn man nur auf das allgemeine Gefühl provozirt, werden den humoristischen Dichter über den hohen, lyrischen Dichter, den Epigrammen-Dichter über den Tragödien-Dichter, und den satyrischen und ironischen Dichter über den ernsten, epischen setzen, und was wäre außerdem hieran Schuld, wenn nicht in jenen beyden eine Beschränkung selbst enthalten wäre, da doch im Gegentheil jeder andere Dichter mit Recht bisweilen vom Humor, von Witz, Satyre und Ironie Gebrauch machen kann?

Um Humor und Witz zu unterscheiden, bedarf es wohl dessen nicht, daß wir den erstern bestimmen nach den Gegenständen, welche er ergreift, und mit J. P. Richter sagen: Es erscheine dem Humor das ganze Menschengeschlecht nichtig und thörigt, im Vergleich mit der göttlichen Idee; denn man kann wohl mehrerley seyn, und doch kein Humorist, wenn einem das Menschengeschlecht als nichtig erscheint. Eben so wenig wird es für jene Unterscheidung nöthig seyn, den Witz darnach zu bestimmen, wie er sich in der Seele, gleich einem Blitze, entwickelt, um eine einzelne Stelle der Wirklichkeit augenblicklich zu erhellen. Humor, dünkt mich, ist die antithetische Richtung, welche im Gemüth ihren Lösungs-Punkt findet. Witz aber ist die antithetische Richtung, welche ihren Lösungs-Punkt im Verstand findet. Daher

her kann man eben sowohl ernst als heiter, tragisch und komisch, und doch bald humoristisch, bald witzig seyn. Nicht der witzige Einfall allein ist Witz, sondern auch der ernsteste Gedanke kann witzig seyn. Daher verschwistern sich Witz und Humor so gern und werden so oft mit einander verwechselt, und die Ironie kann weder des Humors noch des Witzes entbehren, will sie dem Unbedeutenden Bedeutung beylegen, um die Unbedeutsamkeit nur desto fühlbarer zu machen. Der Witz will nicht immer Lachen erregen, der Humor nicht immer Geringschätzung zu erkennen geben.

§. 219.

Wenn in den lyrischen Dichtungsarten immer die Subjektifität des Dichters vorwaltet, alle Empfindungen des Dichters als der Gegenwart entquellen erscheinen, so wird da, wo er Empfindungen ausdrückt und nicht beschreibt, welche die Erinnerung in ihm erregt, die Vergangenheit selbst nie als in Gegenwart verwandelt scheinen. Wenn der Dichter z. B. durch den Gedanken an Alexander den Großen und an Washington von Gefühlen ergriffen wird, die er ausdrückt, so wird immer jene Erinnerung an die beyden großen Männer für den Leser nicht mehr seyn, als eine Erinnerung. Aber wie sehr das Gemüth geneigt sey, empfindend sich nicht ganz treu zu bleiben, fühlt jeder selbst. Je stärker die Empfindungen sind, welche die Erinnerung erregt, desto geneigter wird das Gemüth, seine

Gefühle um der Erinnerung willen zu vergessen. Dies bewirkt regere und kräftigere Phantasie. In diesem Falle tritt die lebendige Beschreibung der Gegenstände, deren wir uns erinnern, an die Stelle der Gefühle bey der Erinnerung, wir schildern den Gegenstand so lebhaft, so gegenwärtig als möglich, aber wir schildern und beschreiben ihn noch. So verwandelt sich die lyrische in die epische Dichtung. Und wenn es der lyrischen Dichter viele gab, ganz abgesehen von ihrem Werthe, so giebt es der epischen Dichter schon weit wenigere. Wird nun unsere Anschauung der Gegenstände immer lebendiger, vergessen wir sie zu beschreiben, weil sie ganz vor uns zu leben und zu handeln scheinen, und wir in ihnen selbst lebend, durch sie und mit ihnen empfinden, denken und handeln, so entsteht die dramatische Form, und der dramatischen Dichter giebt es noch wenigere, als der epischen. Wie nun in uns selbst bald mehr die Reflexion, bald mehr die Empfindung thätig ist, so werden unsere Dichtungen auch bald mehr rein poetische, bald mehr verständige Werke seyn, und in jeder der genannten drey Grundformen zeigen sich Unterarten, welche den Uebergang von der einen zu der andern bilden, und wiederum in allen Formen zeigt sich bald die rein gemüthliche Poesie, bald, wie sie J. P. Richter nennt, die Reflexions-Poesie.

§. 220.

Unter den lyrischen Dichtungsarten nenne ich vor allen:

1)

1) Das Lied. Seinen Hauptkarakter setze ich darein, daß die Empfindungen, welche darin ausgedrückt sind, so selbstständig und geschlossen in sich sind, daß die Aeußerung derselben Zweck an sich wird, daß sie sich äußern ohne alle Rücksicht, ob sie vernommen werden, oder nicht. Dies ist der Trieb zum Gesang. Wer es nie empfunden, wie den Einsamen ein Gefühl zum Gesang auffodert, in welchem er seine leidenschaftslosen Gefühle ausspricht, kennt, darf man wohl mit Recht sagen, die Natur des Gesanges nicht. Dieser Antrieb zum Gesang ist die Quelle des Liedes und sein Karakter. Nur Empfindung, nirgend Reflexion! Wo sich die Reflexion einmischt, entsteht der Gesang zugleich mit ganz anderer, mit geselliger Natur. Dies ist der Grund, warum ich vorschlagen möchte, das Lied in das einsame und gesellige einzutheilen. Jenes ist das Lied im strengsten Sinne des Wortes, und so mannigfaltig, als Empfindungen seyn können, aus denen sich dann bald mehr ein religiöser, heroischer, oder auch ein sinnlicher Karakter entwickelt, so mannigfaltig können auch die Liederarten seyn. Zu den geselligen Liedern zähle ich das Volkslied und den Rundgesang, der, wo er durch Vorsänger und Chor sich entwickelt, sich der dramatischen Form nähert. Das höchste gesellige Lied bleibt der Choral. Hier scheinen beyde Richtungen, die des geselligen und des einsamen Liedes, verschmolzen zu seyn. Das innere Wesen des Volksliedes ist nur zu oft verkannt worden. Man hat nur allzu oft seinen Hauptkarakter in eine fast kindische

Popularität und Alltäglichkeit der Ansichten gesetzt, allein man betrachte doch, wie schnell und allverbreitet z. B. Schiller's Reiterlied aus dem Wallenstein zum Volksliede geworden, und von welcher wahrhaft hohen Natur dieses Lied ist! Wie viel hohe Lieder dieser Art haben nicht Franzosen und Engländer aufzuweisen! Die teutsche Poesie ist arm daran, und besitzt meistens nur sehr populäre Lieder für Stände und Gelegenheiten, oder wohl gar Gassenhauer.

Es giebt aber auch Lieder, als nur Nachahmungen des eigentlichen Volksliedes. Lieder, bey denen der Dichter den Volksgeist von einer beschränkten Seite auffaßt, und diese Ansicht nur zum Grundton seiner Dichtungsart macht. Hierher gehören z. B. mehrere Lieder von Voß, Gleim, Hagedorn u. s. w.

2) Als zweyte Klasse der lyrischen Dichtungsarten nenne ich die Kanzone, das Sonett, Madrigale, Triolett und ähnliche Lieder. Diese Dichtungsarten, denen man bestimmte rhytmische Formen eingeräumt hat, was doch sehr willkührlich und außerwesentlich ist, eignen sich, nächst dem eigentlichen Liede, noch am meisten zum Gesange. Mit Recht sagt Bouterweck, namentlich von der Kanzone, daß sie zwischen dem Liede und der Ode inne stehe. In der Kanzone zeigt sich daher auch schon die Gelegenheit zum Rezitatif, als gleichsam einen Uebergang aus der ariosen Musik in die parlande, einen Uebergang aus der Gesang-Musik in die Sprech-Musik. Sonett im allgemeinen würde ich, ohne Rücksicht auf den Gegenstand,

nur

nur nach der Behandlung, jedes solche Gedicht nennen, welches wie das Thema und seine Variazionen in der Instrumental-Musik sich zu erkennen giebt, welches also eine Empfindung nur in verschiedenen Wendungen zu erkennen giebt, und immer wieder zum Thema zurückkehrt. Hierdurch empfängt dies Gedicht eine allgemeinere und freyere Bestimmung, als wenn man sich an ein bestimmtes Versmaaß und an einen bestimmten Versbau bindet, die man ihm bis jetzt zugeeignet hat.

3) Die höchste, lyrische Poesie zeigt sich in der Ode, sie ergreife, welchen Gegenstand sie immer wolle. Unbekümmert, ob für Gesang oder Sprache, hört der Oden-Dichter nur einen musikalischen Strom in der Ferne brausen. Seine Empfindungen haben solche Fülle und Tiefe, welche sich nie vollkommen aussprechen lassen, und so fallen Wort, (als das Bild des Gedankens,) und Versbau hier in Eins, allgemein und in gleichen Graden gewaltig. Der Reichthum homogener Empfindungen ist hier durch eine Richtung vereint, nicht eine Empfindung allein spricht sich mannigfaltig aus. Dies letztere bezeichnet das Lied.

Alle lyrischen Dichtungsarten, welche nun folgen, näheren sich bald der epischen, bald mehr der dramatischen Form, bald gehen sie über in die Kunst durch Verstand.

4) Die Elegie trägt von allen lyrischen Formen die leiseste Anwehung der nur beschreibenden Poesie in sich. Nicht durch die metrische Form, nicht dadurch möchte ich die Elegie bezeichnen, daß Hexameter und Pentameter

ter mit einander wechseln. Dies ist willkührlich, wie schön es auch ist. Auch nicht darnach möchte ich die Elegie karakterisiren, daß sie nur weiche Gefühle ausdrückt, sondern, herrschte in der Ode Mannigfaltigkeit der Empfindungen in einer Richtung, in dem Liede Mannigfaltigkeit einer Empfindung, so zeigt sich in der Elegie Einseitigkeit der Empfindungen. Aber ist denn Einseitigkeit der Empfindung stets die Folge des Mangels an Energie? Gewiß ists, daß die Elegie, eben dieser Einseitigkeit der Empfindungen wegen, der Beschreibung weniger entbehren kann, und so kann man in ihr stets, neben dem lyrischen Ausdrucke der Empfindungen auch Situations-Gemählde entdecken. Auf diese Weise verräth sich die Idylle nicht selten als ein elegisches Gedicht, nicht selten als ein dramatisches, und man kann daher die Idylle, oder das Schäfergedicht, gar nicht als eine besondere Dichtungsart aufstellen, denn es ist aller übrigen Formen fähig.

5) Am nächsten der epischen Form tritt die lyrische in der Heroide. Die Beschreibung erweitert sich immer mehr, und die Empfindung wird vielseitiger. Selmar und Selma von Klopstock gehören hierher.

6) Aber die lyrische Form geht auch über in die Kunst des Verstandes, und zwar nähert sie sich dieser durch das Lehrgedicht, was sich noch gar wohl von einer philosophischen Abhandlung in Versen unterscheiden läßt. Dem Lehrgedichte liegt keine nackte Verstandes-Wahrheit zum Grunde, sondern deren Uebereinstimmung mit dem Gemüthe, und dieser Einklang

klang wird im didaktischen Gedichte dargethan. Werden diesem Gedichte nun noch äußere Fesseln angelegt, z. B. der Briefform, so ist es unvermeidlich, daß es sich immer mehr und mehr der Kunst durch Verstand nähere. Das Lehrgedicht ist unter den lyrischen Dichtungsarten des größten Umfanges fähig, und es kommt nun nur darauf an, ob es sich der mannigfaltigen Entwickelung, oder einer einseitigen, etwa der witzigen oder humoristischen zugesselle, und so wird es im letztern Falle epigrammatisch.

7) Durch das Epigramm nehmlich, welches eben sowohl witzig als humoristisch seyn kann, kommt die lyrische Poesie der Kunst durch Verstand am nächsten. Vom Epigramm verlangen wir allerdings Kürze, damit die Einheit des Gedankens oder der Empfindung zugleich seine Schärfe werde.

Wie sich die Heroide, das Lehrgedicht, Schäfergedicht und Epigramm von dem innersten Wesen der lyrischen Poesie entfernen, so nehmen sie denn auch wohl, ihrer Form entfesselt, die Form des Dialogs an, wodurch sie sich der dramatischen Poesie, jedoch nur äußerlich, nähern, denn es ist schon früher bemerkt worden, wie sich das Dramatische vom bloßen Dialog unterscheide. Eine reine Ode dagegen, sie sey ernst oder heiter, verträgt die Dialog-Form nicht.

8) Noch nähert sich die lyrische Poesie aber auch wirklich der dramatischen nicht allein durch den bürgerlichen Rundgesang, sondern auch durch die Kantate, als dem kirchlichen Rundgesange, obgleich die Gemeinde nicht

nicht den Chor bildet. Die Kantate nimmt dialogische Form und Erzählung zugleich auf. Am nächsten tritt jedoch die lyrische der dramatischen Dichtung durch

9) Das Oratorium, wo die Empfindungen personifizirt werden und sogar in geschichtlichen Verhältnissen, ohne Handlung, stehen.

§. 221.

Besteht das Wesentliche der epischen Dichtung darin, daß sich die Empfindung des Dichters verbirgt hinter die Erzählung und Beschreibung, mithin des Vergangenen, sey es auch sogar mit aller Lebendigkeit, als trüge das alles sich eben jetzt zu, wobey der Dichter seine Helden sogar redend einführen kann, so sind diejenigen Episoden gegen die Natur des Epos, in welchen der Dichter, getrennt und gleichsam als Zwischenspiele, seine eignen Empfindungen an den Tag legt. War es auch selbst Homer, welcher sein Heldengedicht mit einem Anruf an die Muse beginnt, so geht doch jede solche Anrufung, mittelst welcher der Dichter auf sich selbst aufmerksam macht, ganz gegen den Karakter der epischen Dichtung. Durch die Episode tritt das Epos in die lyrische Form über, und je höher, je vollkommener daher das Epos, desto weniger nehmen wir darin die Empfindungen des Dichters, als für sich bestehend, wahr. Wo wir diese Annäherung an die lyrische Poesie noch am leichtesten ertragen, ist:

1) in der Novelle und in der leichten und scherzhaften Erzählung. Einem Pfeffel, Gellert und

und andern Dichtern, denen wir leichte Erzählungen verdanken, ist der Ausdruck ihrer Empfindungen zwischen der Erzählung wohl eher gestattet, als dem hohen epischen Dichter, welcher unsere strenge Foderung an die Reinheit seines Gedichts in jeder Rücksicht verlangt. Mit

2) der dialogisirten Fabel nähert sich die erzählende Poesie der dramatischen. Weniger noch wollen wir den lyrischen Erguß des Dichters

3) im Mährchen, wo seine Empfindungen nur um so lebhafter gegen das Romantische nicht allein, sondern gegen das besonders Wunderbare abstechen würden. Ihm dagegen erlauben wir schon eher in die Dialog-Form überzutreten. Vom Wundervollen des Mährchens haben Einige verlangt, es solle demselben stets eine Moral zum Grunde liegen, weil doch sonst das Wundervolle und Unglaubhafte den verständigen Mann gar nicht anziehen könne. Man kann kühnlich die Frage als Antwort gegenüberstellen: Warum denn lesen gerade Verständige die Mährchen so gern? Ist das Wundervolle nur so erzählt, wie es erzählt seyn will, mit der Lebendigkeit der Phantasie, welcher das äußerlich Unwahrscheinliche Wahrheit und Wirklichkeit geworden ist, so wird das Mährchen stets ergreifen. Allein, damit es voll wirke und sein herrliches Luftschloß nicht zerstört werde, muß der Dichter seine eigenen Empfindungen nicht als Wachen dem Traume gegenüberstellen, nicht durch eine dem Mährchen angehängte Moral uns sagen: Ihr habt geträumt!

4) Noch höher steht die Romanze und Ballade

in

in der Reihe der epischen Dichtungsarten. Beyde heben ein heroisches Fragment hervor und stellen es lebendig dar. Hier werden in der Erzählung schon die Personen redend eingeführt, es werden die Situationen weniger als die Thaten beschrieben, aber die Thaten und Karaktere erscheinen mehr um die Situation zu schildern, als daß diese da wären um jene zu enthüllen. Daher läßt der Balladen-Dichter seine Helden ganz anders, als der dramatische, und anders sogar, als der Dichter des hohen Epos sprechen. In der Ballade schildern die redend eingeführten Personen sogar vieles, was sie nicht dürften, wenn wir sie im Drama hörten. Die Ballade erlaubt sich sogar, das Komische und Tragische einander gegenüberzustellen und auch wohl doppelte Handlung durchzuführen. Die Ballade, weil sie durch die Handlung und durch die Karaktere mehr die Situation entwickelt, unterscheidet sich daher

5) vom Roman. Dieser entwickelt durch die Situation und Handlung die Karaktere, stelle er diese als rein, oder als geschichtlich gemischt, oder nur als Repräsentanten gesonderter Gemüthszustände dar. Er sey bürgerlicher oder heroischer Roman, er nähere sich dem Mährchen, oder dem hohen Epos, sey tragisch, komisch oder nur ernst, immer ist diese Entwickelung der Menschennatur durch Handlung und Situation sein Zweck. Aus diesem Grunde sind auch dem Romanschreiber die Episoden nur sparsam zu gestatten. Aber mit dem Roman steht der Umfang des Gedichts am erweitertsten vor uns. Ist uns das Knaben-Alter der Helden des

Romans

Romans wichtig, um ihre reifen Jahre zu beurtheilen, uns ihr innerstes Wesen erklären zu können, so kann der Roman-Dichter beym Großvater beginnen und mit dem Enkel enden. Der Roman selbst nähert sich der dramatischen Poesie, wenn er in Briefen dergestalt geschrieben ist, daß es die Personen des Romans sind, welche mit einander korrespondiren, und nun ihre Briefe den vollkommenen Stempel ihrer Individualitäten an sich tragen. Dagegen der Roman, wo sich der Dichter selbst nur den Zwang auflegt, in seinem eigenen Nahmen Briefe zu schreiben, ist von allen der eintönigste. Noch mehr nähert sich der Roman der dramatischen Poesie, wenn er ganz, oder größtentheils im Dialog sich ergießt. Am reinsten und höchsten aber bleibt er bey dem einfachen Erzählungstone, mit nur bisweilen der Annäherung an den Dialog, ohne völlig in diesen zu fallen. Darum dürfen wir Teutschen unseres Göthe uns vor Franzosen und Engländern, als des besten Romandichters, rühmen.

Die höchste Blüthe der epischen Dichtung bleibt

6) das hohe Epos, sey es nun ein heiliges, oder kriegerisches. Ob es gleich die Tendenz des Romans hat, so steigt es doch nie herab bis zum Abbild der gemeinen Natur. Das Epos faßt nur das Tragische und höchste Komische auf, ohne darum Tragödie, oder Lustspiel zu werden. Mich dünkt daher, man sollte das Epos nicht auf einen glücklichen, sondern nur epischen Ausgang beschränken. Warum sollte es nicht enden können, wie die Tragödie, wenn dieser Schluß

aus dem innersten Verhältnisse hervorgeht, und anstatt den Helden des Gedichts zu verkleinern, wahrhaft vergrößert?

Das erhabene Epos, in welchem nach dem, wie sich erhabene Schönheit kund thut, stellt nur einen Helden als den Hervorragenden unter den übrigen dar, auf diesen bezieht sich alles, und das Ganze endet mit ihm.

§. 222.

In der dramatischen Form, die in so fern reiner Gegensatz der lyrischen genannt werden kann, weil sie die rein objektive Darstellung ist, vernehmen wir den Dichter als solchen nie. Er läßt alles als gegenwärtig erscheinen, und aus den Gestalten hervor tritt Handlung und Wort, Karakter und Situation. Ein Drama ohne Karakter-Entwickelung bleibt immer nur ein Roman in dramatischer Form. Eine Karakter-Entwickelung ohne Handlung bleibt nur eine psychologische Abhandlung in dramatischer Form. Nicht das eine allein, noch das andere bildet das Drama, sondern die Einheit aus beyden. Aber ein Unterschied ist zu machen zwischen der nur innern, und nur äußern Handlung, und der Vereinigung von beyden. Jene erste ist's, die nur das höhere Gemüth ergreift. Die nur äußere Handlung hingegen, wie wir sie in den sogenannten Spektakel-Stücken sehen, gehört dem Pöbel zu, aber die Vereinigung von beyden befriedigt alle. Wirken Göthe's Stücke nicht auf alle, so liegt es darin, daß sie bey

weitem

weitem mehr innere, als äußere Handlung gewähren, und daß wir so wenige Künstler besitzen, die solche Handlungen hervorzuheben verstehen. Wirken dagegen die Kreuzfahrer und Konsorten gar gewaltig als die reinen Gegensätze der Götheschen Dramen, und wirken sie dergestalt, daß selbst mittelmäßige Schauspieler darin gefallen, so ist die Ursache keine andere, als die, daß diese Stücke nur äußere Handlung in Menge gewähren. Lessing und Schiller trafen die schönste Vereinigung.

Es gehört zu den Mode-Erscheinungen, die Oper das höchste Ziel der dramatischen Dichtung nennen zu hören, weil in ihr Handlung, Gesang- und Instrumental-Musik, Karakter-Schilderung, Dekoration und Kostüm sich vereinigen. Aber, wenn das Wesen des Gesanges, wie z. B. des einsamen Liedes, nur eine besondere, mithin einseitige Stimmung des Gemüths andeutet, und das gesellige Lied nur einige Situationen mehr aufnehmen kann, als das einsame Lied, so ergiebt sich von selbst, daß Karakter und Situation den Gesang herbeyführen können, daß aber 1) nur wenige Stimmungen des Gemüths und Karakters zu solchem Gesang führen, dem man es anhört, daß er aus dem Innersten der Seele fließt. 2) Daß nicht der Gesang die Situation und den Karakter selbst begründen kann, und daß folglich 3) mit der eigentlichen dramatischen Entwickelung der Gesang nur verbunden werden kann, und 4) daß jede Handlung, welche an sich nicht lyrisch ist, wie es deren so viele giebt, auch nicht durch Gesang entwickelt werden könne, ohne den dramatischen Eindruck zu ver-

nichten und nur in einen Eindruck des gemeinen Spektakels zu verwandeln. Wenn wir in den Operetten jetzt eine Gesellschaft essen sehen, welche in einem Quintett singt: Mir schmeckt der Wein! Vortrefflich ist der Braten! — Ich finde besser noch die Brühe! Ach mein Geliebter! O, schönes Mädchen! — so ist's doch unmöglich, hierdurch einen lyrischen und eben so wenig einen dramatischen Eindruck zu empfangen. Oder, wenn wir den Helden in der Oper hören, wie er den Himmel zum Zeugen seines hohen Selbstmordes anruft, indeß um ihn her ein Chor singt: Gebt acht er wird sich jetzt ermorden! obgleich keiner zugreift, um ihn abzuhalten, oder wenn nun gar eine solche Szene wiederholt wird, weil der Kompositeur in die Partitur geschrieben: da Capo; so ist doch gewiß von einem lyrischen und dramatischen Eindruck nicht mehr die Rede. Die Oper wird viel seyn können, aber immer sowohl in dramatischer als lyrischer Rücksicht beschränkt bleiben.

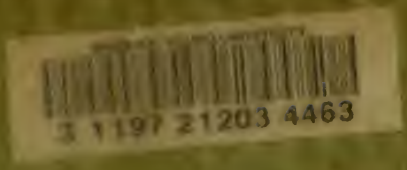
Das Melodrama, gegen welches sich Herder in seiner Adrastea geradehin erklärte, bildet den Uebergang aus der Oper in das reine Sprechdrama. Würde das Melodrama richtiger behandelt, so würde es sogar den Gesang in sich da aufnehmen können, wo er in einzelnen Stellen rein lyrischer Natur ist. Es sey, wie ich es mir denke, ein reines Drama, in welchem die Instrumental-Musik den sprachlosen Chor bildet, geleitet von den Stimmen der handelnden Personen. Der Chor spreche also bald für sich, bald mit den handelnden

delnden Personen, aber zur rechten Zeit, dann wird die Handlung weder aufgehalten, noch die Situation selbst, wo sie nicht lyrisch ist, unterbrochen werden dürfen. Der Unterschied zwischen Sprach- und Instrumental-Ton wird weniger fühlbar seyn, wenn die Deklamation geregelter und die Instrumental-Musik, nach höhern und allgemeinen Gesetzen, der Sprache mehr angepaßt werden wird. Auf diese Weise würde das Melodrama zur Darstellung führen, ähnlich in der Wirkung der Darstellung bey den Alten, wenn die Worte zur Pantomime hinter der Szene rezitirt wurden. Mit dem Melodrama verschwindet alle Anwehung des Lyrischen und das eigentliche Drama beginnt.

So die Posse, in welcher nicht allein die niedere Natur erscheinen sollte, wie Einige gesagt haben, sondern wo auch die hohe Natur erscheinen kann, wenn sie, vom Strudel fortgerissen, sich in Widersprüche und Fremdartigkeit verwickelt, die das Wankende der menschlichen Natur lächerlich machen. Die Posse glaube ich richtig vom Lustspiel dadurch zu unterscheiden, daß das Lächerliche besonders aus der Albernheit hervorgeht, deren sich auch wohl der Kluge und Verständige bisweilen zu Schulden kommen läßt. Man lacht um so mehr über die Handlungen und ihre Situationen, je mehr aus dem Ganzen erhellt, daß die Personen, könnten sie sich nur sammeln und beruhigen, gar nicht so albern handeln würden. Im Lustspiel hingegen wollen wir diese Einseitigkeit des Komischen nicht, vielmehr setzen wir hier voraus, daß das Komische nur hervorgehe bey

aller Kraft der höhern Geister und Gemüther der handelnden Personen. Das Schauspiel, welches man als den Uebergang in die Tragödie betrachtet, ist die dramatische Darstellung mit dem Hauptkarakter des Ernstes. Mehr läßt sich von ihm nicht sagen, denn hieraus geht von selbst sein großer Umfang hervor, und daß es sich bey diesem zur Höhe der Tragödie nicht emporschwingen kann.

In der Tragödie endlich, diesem höchsten Werke der Dichtkunst, entfaltet sich nur das höchste Tragische. Auch ich zähle mich zu denen, welche den ungezügelten Flug der Phantasie, über alle Einheit der Zeit und des Orts hinaus, in der dramatischen Dichtung nicht billigen, allein nicht wegen des Mangels an gemeiner Wahrscheinlichkeit, sondern, weil bey jenen heftigen Sprüngen Lücken im Fortschreiten der Karaktere fühlbar werden. Dagegen verlange auch ich, daß während der Vorhang die Handlung den Augen der Zuschauer entzieht, das Stück wirklich fortrücke.



3 1197 21203 4463

Date Due

All books items are subject to recall at any time.

DEC 1 1 2002		
DEC 2 3 2002		
JAN 0 6 2010		

Brigham Young University

aller Kraft der höhern Geister und Gemüther der handelnden Personen. Das Schauspiel, welches man als den Uebergang in die Tragödie betrachtet, ist die dramatische Darstellung mit dem Hauptkarakter des Ernstes. Mehr läßt sich von ihm nicht sagen, denn hieraus geht von selbst seine [illegible] hervor, und daß es sich bey diesem zur Höhe der Tragödie nicht emporschwingen kann.

In der Tragödie endlich, diesem höchsten Werke der Dichtkunst, entfaltet sich nur das höchste Tragische. Auch ich zähle mich zu denen, welche den ungezügelten Flug der Phantasie, über alle Einheit der Zeit und des Orts hinaus, in der dramatischen Dichtung nicht billigen, allein nicht wegen des Mangels an gemeiner Wahrscheinlichkeit, sondern weil bey jenen kühnen Sprüngen Lücken im Fortschreiten der Karaktere sichtbar werden. Dagegen verlange auch ich, daß während der Vorhang die Handlung den Augen der Zuschauer entzieht, das Stück wirklich fortrücke.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21203 4463

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

DEC 11 2007
DEC 13 2007
JUN 06 2011

Brigham Young University